যুরোপে আধুনিক চিত্রকলার প্রগতি

অর্ধেন্দ্র কুমার গঙ্গোপাধ্যায়

য়ুরোপে আধুনিক চিত্রকলার প্রগতি

অর্ধেন্দ্র কুমার গঙ্গোপাধ্যায়

রত্নসাগর গ্রন্থমালা

রত্নসাগর গ্রন্থমালা—১০

প্রথম প্রকাশ
১৫ই বৈশাখ, ১৩৬৩

প্রকাশক
দেবকুমার বসু
৭ জে পণ্ডিতিয়া রোড, কলি-২৯

প্রচ্ছদ
দেবব্রত মুখোপাধ্যায়

বর্ণলিপি
চারু খাঁ

প্রচ্ছদ মুদ্রণ
ডি. সি. বোস এণ্ড কোং
৬৫ বি, ধর্ম্মতলা ষ্ট্রীট, কলি-১৩

মুদ্রাকর
শ্রীরামচন্দ্র দে
ইউনিয়ন আর্ট প্রেস
২৫-বি, হিদারাম ব্যানার্জী লেন
কলিকাতা-১২

মুদ্রিত ছবিগুলির আলোক চিত্রায়ন
দাসগুপ্ত ইলেকট্রীক আর্ট স্টুডিও
২৩৮ বি, রাসবিহারী এভিনিউ
এবং
শ্রীরামানন্দ রুদ্র

—তিন টাকা—

বাংলা ভাষার প্রসার ও সমৃদ্ধির জন্য বাংলা ভাষায় বহুবিধ পুস্তক প্রকাশ ও প্রচারের প্রয়োজন। বহুবিধ বিষয়ে নানা পুস্তক ক্রমে ক্রমে প্রকাশ করাই এই 'রত্নসাগর গ্রন্থমালার' উদ্দেশ্য। সকলই রত্ন যাহা মন ও জীবনকে সারবান করে। গ্রন্থগুলি এই কাজে সাহায্য করিবে বলিয়া আমাদের বিশ্বাস।

সম্পাদক—দেবব্রত মুখোপাধ্যায়
স্বশীল মজুমদার
মনোজ ভট্টাচার্য
দেবকুমার বসু

পরম স্নেহাস্পদ উদীয়মান কলারসিক

ব্যারিষ্টার-এট্-ল

শ্রীমান অবনীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের

করকমলে

প্রীতির উপহার

গ্রন্থকার।

বসন্তের নৃত্য — পিকাবিয়া

গত ৩৫ বৎসর ধরে, ভারতের নানা স্থান অনুসন্ধান করে, অনেক শিক্ষিত লোকের সংস্পর্শে এসে, অনেক বিশ্ব-বিদ্যালয়ের সিংহ-দ্বারে টোকা মেরে, আমি বুঝতে পেরেছি যে রস-কলার জগতে, কোনও রূপ শিক্ষা, কোনও রূপ সাড়া দেবার শক্তি, তথাকথিত শিক্ষিত ভারতবাসী এখনও অর্জ্জন করিতে পারেন নাই। শিক্ষিত সমাজে আর্ট এখনও অস্পৃশ্যতার কলঙ্ক নিয়ে 'জাতে ঠেলা' হয়ে রয়েছে (১)। আজ যদি আর্ট সম্বন্ধে ভারতের কোন স্থানে কিছু যথার্থ চেতনা জেগে থাকে, জাতি গঠনের পক্ষে এরূপ আনন্দ-সংবাদ আমি কল্পনা করিতে পারি না। কারণ, আমার একটা বিশ্বাস আছে যে, অধ্যাত্ম জগতে, অর্থাৎ আত্মার মধ্যে 'স্বরাজ' না পেলে—আমরা ব্যবহারিক জীবনে 'স্বরাজ' পাবার আশা করিতে পারি না। যে দেশের লোক নিজের দেশের শিল্প-কলাকে বুঝতে শেখেনি, দেশের শিল্পীকে সমাদর করতে শেখেনি সে দেশ কোনরূপ উচ্চ অধিকারের দাবী করবার উপযুক্ত হয় না (২)।

---

(১) এ বিষয়ে আমি "Art : An untouchable in Indian Education" শীর্ষক (Modern Review, January 1933) প্রবন্ধে কিছু আলোচনা করেছি।

(২) এই প্রবন্ধের দাবী এসেছে দেশের শিল্প বুঝিবার তাগীদে নয়, বিদেশের শিল্পের প্রগতির পরিচয়ের উদ্দাম পিপাসায়। দেশের শিল্পের সম্যক পরিচয়ের চেষ্টা ত্যাগ করে, বিদেশের শিল্পের স্বরূপ নির্ণয়ের বৃথা প্রচেষ্টায় আমি আমাদের দেশে এক শ্রেণীর যুবক-সম্প্রদায়ের মধ্যে 'স্বাধীন' বিচারবুদ্ধির অভাবের পরিচয় পাচ্ছি। অথবা, এই বিচার-হীনতার জন্য তাঁহারা নিজে দায়ী নয়। বাঙ্গালা দেশের অপ্রতিদ্বন্দ্বী কথাশিল্পী শ্রীযুক্ত শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় মহাশয় তাঁহার "শেষ প্রশ্নে" সমগ্র ভারতের শিল্পসম্রাট অপ্রতিদ্বন্দ্বী রূপশিল্পী আচার্য্য অবনীন্দ্রনাথের "কচ ও দেবযানী"র চিত্রটীকে ব্যঙ্গের অক্ষরে অবমাননা করেছেন। নয়া বাঙ্গলার নিরীহ যুবক-সম্প্রদায়কে কে বুঝিয়ে দেবে—যে নয়া বাঙ্গালার শ্রেষ্ঠ রূপ-শিল্পী অধিক অশিক্ষিত —অধিক "বর্ব্বর,"—না নয়া বাঙ্গলার শ্রেষ্ঠ কথাশিল্পী অধিক অশিক্ষিত, অধিক "বর্ব্বর"?

আমি জানি, ১৮৯৬ সাল হতে আরম্ভ করে বাঙ্গলাদেশের নব্য-তন্ত্রের শিল্পীরা শিল্প-জগতে বেশ একটু আন্দোলনের সৃষ্টি করেছিলেন। এই আন্দোলনের ঘাত প্রতিঘাত সমস্ত ভারতকে চঞ্চল করে, সাগর পারে পাড়ি দিয়ে, সুদূর য়ুরোপের সমস্ত শিল্প-কেন্দ্রে কোলাহলের কলরব তুলেছিল। আমি জানি, যে এই আন্দোলনের ফলে, মাসিক পত্রের সস্তা প্রতিলিপির মারফৎ বাঙ্গালাদেশে ছবির বন্যা বয়ে গেছে। আমি জানি, যে প্রায় শতাধিক বাঙ্গালী শিল্পী অক্লান্ত পরিশ্রম করে, মাসের পর মাস অসংখ্য ছবি লিখে চলেছেন, এবং আমাদের সুপ্ত চিত্র-বুদ্ধিকে জাগ্রত কর্ত্তে চেষ্টা কচ্ছেন। আমি জানি, যে ৪জন প্রতিভাশালী বাঙ্গালী শিল্পী, ভারতবর্ষের ৪টী সরকারী শিল্প-বিদ্যালয়ের অধ্যক্ষের পদ দখল করে, ভাবী-কালের ভারতের শিল্পীদের গড়ে তোলবার চেষ্টা করেছেন। আমি জানি, যে ভারতের কোন কোন বিশ্ববিদ্যালয়ে শিল্প সম্বন্ধে কিছু কিছু বক্তৃতা ও শিল্পতত্ত্ব শিক্ষা দিবার সামান্য ব্যবস্থা হয়েছে। তথাপি, দুঃখের সহিত আমাদের স্বীকার কর্ত্তে হবে, যে, শিক্ষিত বাঙ্গালী এখনও ছবি দেখিতে, ছবি চিনিতে, ছবি বুঝিতে শেখেন নাই;—এমন কি ছবিকে শিক্ষার বাহন বলে স্বীকার করে নিতে, বাঙ্গালী, তথা কোনও ভারতবাসী, এখনও প্রস্তুত হয়ে উঠেন নি।

এদেশে শিল্প সম্বন্ধে কিছু বলা বা লেখার অনেকগুলি বাধা আছে, তাহার একটিও অতিক্রম করিবার চেষ্টা হয় নাই। (১) এদেশে বর্ত্তমান কালে কলা-শিল্প সম্বন্ধে জানবার কোনও আন্তরিক ইচ্ছা বা প্রচেষ্টা জেগে ওঠেনি। (২) শিল্পের ভাষা, রূপ-শিল্পের অ, আ, ক, খ, আমরা এখনও শিখে উঠতে পারি নাই। (৩) রূপ-তত্ত্বের অতি স্থূল কথাগুলি এখনও আমরা আয়ত্ত করতে পারি নাই। (৪) সুচারু-রূপে, সুসম্বদ্ধ আলোচনা ও শিক্ষার উপযোগী আসল চিত্র (Original) দেখবার সুযোগ আমাদের নাই। চিত্রের সঠিক প্রতিলিপি এদেশে এখনও ছাপা হয় না। (৫) আমাদের দেশে সাধারণ শিল্প-শালা (Art gallery) নাই বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। (৬) আমাদের দেশে যথেষ্ট চিত্র-প্রদর্শনীর ব্যবস্থা নাই। যে দুই চারিটী প্রদর্শনী খোলা হয়, সেই দুই চারিটী চিত্র-প্রদর্শনীতেও লোক সমাগম হয় না,

সুতরাং চিত্র দেখবার অভ্যাস ও দায়িত্ব আমরা এখনও লাভ করিতে পারি নাই। (৭) শিল্প-তত্ত্বের আসল কথা, কথার উপর কথা গেঁথে বোঝান যায় না। (৮) শিল্প-তত্ত্বের কথা ভাষায় লিখবার উপযুক্ত পরিভাষা, অভিধান, "বাণী" ও "বচন" বাঙ্গলা ভাষায় এখনও জন্মগ্রহণ করে নাই (৩)।

সুতরাং, দেখা যাইতেছে, যে আমাদের শিল্প-বুদ্ধিকে পরিণত, সুমার্জ্জিত ও সুশিক্ষিত করবার বিশেষ কোনও উপায়, ব্যবস্থা বা সুযোগ আমাদের সমাজে, আমাদের শিক্ষা-পীঠে, আমাদের বিদ্বৎ-পরিষদে, আমাদের পৌর-সভায়, কিম্বা ব্যক্তি-বিশেষের সংগ্রহ-আলয়ে এখনও গড়ে ওঠে নাই।

শিল্পের উদ্ভব ও পরিণতির ইতিহাস সম্বন্ধে আমাদের কোনও জ্ঞান বা পরিচয়ের অবকাশ নাই। য়ুরোপের শিল্পের নানা শাখার নানা বিবর্ত্তন ও পরিণতির ইতিহাসের মূল ঘটনাবলীর একটা সাধারণ জ্ঞান না পেলে, তাহার নূতন যুগের নূতন প্রকাশের চেষ্টার অর্থ কি তাহা আমাদের পক্ষে উপলব্ধি করা অসম্ভব। ফরাসী দেশের Impressionist-গোষ্ঠির শিল্পীরা য়ুরোপের শিল্পের ঐতিহ্যের ধারা কতটা এবং কিরূপে লঙ্ঘন ও অতিক্রম করেছিলেন, এবং কি পরিমাণে তাহার ধারা নূতন পথে অনুসরণ করেছিলেন—তাহার একটা সুস্পষ্ট ধারণা না পেলে, ইউরোপের নব-যুগের কোনও শিল্প-প্রচেষ্টার নব নব বিকাশের অর্থ কি তাহা হৃদয়ঙ্গম করা আমাদের পক্ষে বাতুলতা। Impressionistদের চিত্রসাধনার মূলতত্ত্ব কি তাহা এই প্রবন্ধে আলোচনার অবকাশ নাই। Impressionist-গোষ্ঠির নানা চিত্রমালার মধ্যে যদি কোন সাধারণ উদ্দেশ্যের নিদর্শন পাওয়া যায়, তাহা বোধ হয়, এই যে Impressionism ("সংস্কার বা প্রতিচ্ছায়াবাদ") বলিতে আর্টে সেই রীতির চিত্রকে বোঝায়,—যাহা চিত্রপটে কোনও নিত্য সত্য-বস্তুর রূপের তাৎকালীন চাক্ষুষ প্রতিনিধি বা অনুকল্প প্রতিচ্ছায়া-বাদী চিত্র-শিল্পীরা কোনও বিশেষ বস্তুর কোনও বিশেষ মুহূর্ত্তে যে

(৩) বিজ্ঞান ও শিল্প-তত্ত্বের আলোচনার উপযোগী পরিভাষা সঙ্কলন ও সৃষ্টি করিবার উদ্দেশ্যে কলিকাতার বিশ্ববিদ্যালয়ে সম্প্রতি একটি ভাষা-তাত্ত্বিক কমিটী নিযুক্ত হইয়াছে।

রূপটী সাময়িক ভাবে শিল্পীর চিত্রপটে ফুটে উঠে তাহারই চিত্র চিত্রপটে ফুটিয়ে তোলেন —বিষয় বস্তুটীর স্থায়ী যথার্থ রূপ ও বর্ণ সম্বন্ধে শিল্পীর যে বিশিষ্ট জ্ঞান আছে, সেই পরীক্ষা-লব্ধ বিজ্ঞানের রূপের সহিত এই প্রতিচ্ছায়ার চিত্রিত রূপের বিশেষ কোনও সম্বন্ধ নাই (৪)।

Cubism, Futurism, Pointillism, প্রভৃতি নূতন নূতন রীতির সহিত Impressionismএর সম্পর্ক কি তাহার খুটিনাটীর গভীর জ্ঞান না থাকলে, য়ুরোপের আধুনিক শিল্পকলার দৈনন্দিন পরিবর্ত্তনের তাৎপর্য্য অনুসন্ধান করা আমাদের পক্ষে নিষ্ফল চেষ্টা। য়ুরোপের নানা রীতির নানা পদ্ধতি নানা শিল্প-বাদের (isms) চিত্রের সহিত কিছু সাক্ষাৎ পরিচয় না থাকলে, তাহার নূতন প্রগতির অর্থ কি তাহা বোঝা ও বোঝান এক প্রকার অসম্ভব ব্যাপার। য়ুরোপের এই নব্যতন্ত্রের নানা নূতন শিল্প-প্রচেষ্টার সহিত আমার সাক্ষাৎ পরিচয় আছে এ কথা বলতে পারি না। য়ুরোপের নব্য পন্থীদের শিল্প খুব গভীর ভাবে তলিয়ে দেখেছেন এবং বুঝেছেন এমন ভারতবাসী কেহ আছেন কিনা তাঁহার নাম আমার জানা নাই। অবান্তর ভাবে ছাপা পুঁথীর মধ্য দিয়ে অল্প যেটুকু বুঝতে পেরেছি, তাহা যথাসাধ্য বলতে চেষ্টা করব।

সাময়িক পত্রে নব্য-সাহিত্যের আলোচনায় দুটী সুস্পষ্ট পরিধি-রেখার উল্লেখ করা হয়—(১) মহাযুদ্ধের পূর্ব্ব-যুগ (২) মহাযুদ্ধের পরের যুগ। শিল্পের বিভাগে এরূপ বিভাগ-কল্পনার কোনও সার্থকতার লক্ষণ পাওয়া যায় না। কারণ য়ুরোপের কৃষ্টির ইতিহাসে, শিল্পের সাধনা-ক্ষেত্রে যে সব নব নব প্রচেষ্টার জন্ম হয়েছে,—সাহিত্যের বিভাগে তাহার অনুরূপ প্রমাণ পাওয়া যায় না। যুদ্ধের পূর্ব্বেই য়ুরোপের রূপ-শিল্পের উর্ব্বর ক্ষেত্রে এমন অনেক বিপ্লববাদী অদ্ভুত

---

(৪) "If there is any general aim to be traced through the various manifestations that have become known as Impressionism, it is the substitution in art of transitory appearance for permanent fact. The Impressionists paint things as they appear at any given moment and not as they actually are according to his knowledge of their permanent form and colour." [Encyclopædia Britannica, 14th Editon, Vol. 12]

রীতি পদ্ধতির জন্ম হয়েছে, সাহিত্য-জগতে যুদ্ধের পরেও তাহার অনুরূপ রীতির পরিচয় পাওয়া যায় না। সুতরাং শিল্পের জগতে, অতি-আধুনিক ও অতি-পরিবর্ত্তনের যুগ যুদ্ধের বহু পূর্ব্বেই সূচিত হয়েছে। যুদ্ধের পরের যুগে তাহারই জের চলেছে। মহাযুদ্ধের কালরাত্রির অন্ধকারের অবসানের পরে, য়ুরোপের শিল্পের পূর্ব্বাকাশে কোনও বিশেষ নূতন জ্যোতিষ্কের আবির্ভাব হয়েছে, কোনও বিশিষ্ট রীতির ভাব ও আবহের সৃষ্টি হয়েছে, একথা বলা চলে না। যুদ্ধের পূর্ব্বেই পিকাসো ও সেজানের প্রবর্ত্তিত নূতন পন্থা Cubism বা Super-Cezannismএর জন্ম হয়েছিল। Cubismএর মূল তত্ত্ব কি এই প্রবন্ধে তাহার আলোচনা করা অসম্ভব। আমাদের চৌকস্ পাঠকবৃন্দ নিশ্চয়ই রূপ-শিল্পের চতুষ্কোণ-তত্ত্বের রহস্য উদ্ঘাটন করে তাহার স্ব-রূপের পরিচয় নিয়েছেন। 'চতুষ্কোণ-বাদ' (Cubism) বলতে আমরা যাহাই বুঝি না কেন, তাহার প্রতিক্রিয়ার নানা ফলের সহিত আমাদের পরিচয় হয়েছে। Cubismএর একটা ফল এই—যে চিত্রপট থেকে নারীর রূপের আকর্ষণী রস নির্ব্বাসিত হল। কামিনীর রূপের কামনা "সেজান্"-বাদীদের আর্টের "কামনা" হতে বর্জ্জিত হল। কাঞ্চন-ময়ী কামিনী ত্যক্ত হ'ল। ১৯১১ সালে চিত্রিত সুবিখ্যাত "Woman with Guitar," "Woman with Violin" এই দুইটি চিত্রের গোলক ধাঁধায় কোনও "নারীর" কিম্বা কোনও "সঙ্গীত-যন্ত্রের" কোনও চিহ্ন, বা স্পর্শই খুঁজিয়া পাওয়া যায় না। কিন্তু সেজান্-পন্থীরা এই নীরস জ্যামিতি-বাদের মধু-কোষে সুমধুর রেখা-সমষ্টির সুমিষ্ট রসের আস্বাদন পেয়েছেন। সাদৃশ্য-বাদকে বলপূর্ব্বক, স্বেচ্ছায়, ও রীতিমত বর্জ্জন করে, রেখা ও বর্ণের নক্সাবাজীকে আশ্রয় করে রসের রূপ-সৃষ্টি হ'ল Cubismর মূল উদ্দেশ্য। Cubism এবং Picassoism নিছক "আকৃতি" বা "রূপের" সেবা। আমরা "সৌন্দর্য" বলতে যে "রূপের" কথা বুঝি,—এই নিছক আকৃতি সৃষ্টির সন্ধানে (Creation of Forms) সেই মিষ্ট রসের, সেই ইন্দ্রিয় তৃপ্তিকর মাধুর্য্যের কোনও স্থান নাই।

আমাদের দেশের প্রচলিত জনপ্রিয় "রূপের" আদর্শের মধ্যে—কাম-ভাবের (sex idea) আকর্ষণ চৌদ্দ আনা তিন পাই। কাম-বৃত্তির দাবী বাদ দিলে, যে "অহেতুকী" আকৃতি রেখা আস্বাদনের যে

"রূপটা" বাকী থাকে, সেই নিছক রেখা ও বর্ণের অহেতুকী ছন্দ (Form and rhythm for its own sake)—সেই স্বভাবের রূপের সাদৃশ্য ও "কামিনীর" কামনা-হীন রস-রচনা, নব্য-তন্ত্রের য়ুরোপীয় শিল্পের মূল মন্ত্র। এই দিক থেকে দেখলে মনে হয়, যে য়ুরোপের অতি আধুনিকরা তাঁহাদের সৃষ্টিতে একটা সুনীতি ও সুরুচির আবহ এনেছেন। আর্টকে moral এবং Un-moral করে তুলেছেন (৫)। সাদৃশ্যবাদকে বাদ দিয়ে, কেবল রেখার অভিধান ও বর্ণের শব্দ-মালা অবলম্বন করে, যখন নিছক আকৃতির (Abstract Form) আশ্রয় নিলেন, তখন কি উদ্ভিদ, কি পশু, কি মানুষ, কি মানুষী—সকল রীতির "রূপের" ছোঁয়াচ, সকল প্রকার "রক্ত মাংসের" স্পর্শ ও বিপদ তাঁরা এড়িয়ে গেলেন। রেখার নূতন সমাবেশে, নূতন রীতির "আকৃতি" বা মধু-চক্রের রূপ-সৃষ্টি কর্ত্তে সুরু কল্লেন, যুবক য়ুরোপের নবীন রূপ-কার-গণ।

Cubismএর রাজত্ব ৪ বৎসর (১৯০৮-১৯১২) ধরে নির্ব্বিবাদে চলেছিল। এরই মধ্যে Cubistদের গোষ্ঠিতে একদল চরমপন্থীর আবির্ভাব হল—তাদের নাম ছিল Neo-Plasticist "নব্য-তন্ত্রের গঠনবাদী।" তাদের প্রধান নায়ক ছিলেন—Mondrian, Van Doesburg। "Neo-plasticism—Cubismকে অনুসরণ করে—সাদৃশ্যবাদকে পিছনে ফেলে, সাদৃশ্য-বিদ্বেষের পথে, আরও অনেক দূর 'এগিয়ে' গেল। সাদৃশ্য-বর্জ্জনবাদী "চতুষ্কোণী" বা 'নীতিবাদী' চিত্র-পদ্ধতিতে বস্তুজগতের পরিচিত রূপের ছায়া কিছু কিছু বাকী ছিল, কিন্তু "নব্য গঠনবাদীর" চিত্রে যে সব 'আকৃতি' বা 'রূপের' সাক্ষাৎ পাওয়া গেল, সে সব 'মূর্ত্তি' সম্পূর্ণ সাদৃশ্য-দ্বেষী রেখা বর্ণের অপরূপ কল্পনা; বস্তুজগতের দৃশ্যমান রূপের সহিত, তাহার কোন যোগ বা সম্পর্কই ছিল না" (৬)।

---

(৫) য়ুরোপের আধুনিক পন্থীদের অনুকরণ করে, ভারতে ঐ একই তালে পা ফেলে যাঁরা চলতে চান, তাঁদের শ্লীলতা অশ্লীলতার গণ্ডী পেরিয়ে একটা বাধ্যতামূলক রুচী বাগীশের (Purist—Cubist) দেশে গিয়ে বাসা বাঁধতে হবে।

(৬) "Neo-plasticism thought it ought to go one better

রক্ত-মাংসের গণ্ডীর মধ্যে যাঁরা আবদ্ধ ছিলেন—(যেমন, Renoir Derain এবং তাঁহার শিষ্যরা)—তাঁরা ক্রমশঃ মাত্রা চড়িয়ে এমন এক উদ্ভট অত্যুক্তিবাদের আশ্রয় নিলেন, এবং প্রকাণ্ড বাঁকা রেখার বিশাল ঢেউ তুলে এমন উৎকট বীভৎস আদর্শের রমণী রূপের কল্পনা কল্লেন—এমন সব অতিকায় পরিমাণের "বিকট-নিতম্বা"দের জন্ম দিলেন —যাদের বিকট ও বীভৎস মূর্ত্তি Rubensএর নারী-চিত্র ত দূরের কথা, সংস্কৃত সাহিত্যের আলঙ্কারিকদের "করভোপমোরু" "বিশাল-জঘনা"-দের উদ্দাম কল্পনাকেও পরাস্ত করেছে। দুষ্ট লোকে বলতে পারে, য়ুরোপের নবযুগ ভারতের "গুপ্ত"-যুগে ফিরে এসে, নবীনতার বৃথা ভান ও আস্ফালনে হাস্য-রসের সৃষ্টি কচ্ছে। কিন্তু য়ুরোপের নব্যতা, অনেক পুরাতন যুগের প্রাচীনতার সঙ্গে পাল্লা দিয়ে চলেছে। পুরাতাত্ত্বিকরা ফ্রান্সের এক অখ্যাত পল্লী Lespugneর মাটী খুঁড়ে একটি Venus মূর্ত্তি আবিষ্কৃত করেছেন, এটী প্রাক্-ঐতিহাসিক যুগের, খৃঃ পূঃ পঁচিশ হাজার বছরের প্রাচীন সৃষ্টি। এই স্থূলাঙ্গিনী Venus মূর্ত্তির স্তন্য ও জঘনাদির কল্পনা অতিমাত্রার অত্যুক্তি রেখায় রচিত। Derainর শিষ্যদের স্থূলাঙ্গিনীর কল্পনা Lespugneর ভিনাস্‌কে সময়ে সময়ে পরাস্ত করেছে (৭)।

চতুষ্কোণ-বাদী চিত্রকরগণ বলতে সুরু কল্লেন "চিত্রের দোষ-গুণ সমালোচনায়, আমরা একথা বিচার কর্ত্তে চাই না—যে স্বভাবের আকৃতির সঙ্গে তাহার কোনও যোগ বা সাদৃশ্য আছে কিনা। আমরা বিচার কর্ব্ব, যে চিত্রিত বস্তুর সঙ্গে আমাদের চিত্ত-গত আদর্শের মিল

than Cubism in the direction of the non-representational. In Cubist or Purist paintings despite their non-representational bias, there were always elements of objects themselves which could be recognized, but in Neo-plasticism the forms that make picture are systematically and entirely non-representational, coloured forms that reveal no link with exterior reality."

(৭) ইংরাজী নব্য-বাদী ভাস্কর ফ্রাঙ্ক ডবসন তাঁহার "Peace" মূর্ত্তিতে এই নব্য তন্ত্রের নারীর "সৌন্দর্য্য" মূর্ত্তিমান করেছেন।

[Statesman, ১৯মে, ১৯৩৫, দ্রষ্টব্য]

আছে কিনা। চিত্রিত বস্তু যদি তাহার নিজের অন্তরের চমৎকার রস 'সঠিক ভাবে' প্রকাশ কর্ত্তে পারে তাহলেই সেই চিত্র-বস্তুটী সার্থক হয়েছে এই কথা স্বীকার কর্ত্তে হবে (৮)।" এই নূতন রীতির "নৈরূপ্য-বাদ",—প্রকৃতির রূপের অনুকরণের সস্তা প্রত্যক্ষবাদ একেবারে বর্জ্জন করে, আমাদের সেকালের বুড়ো শুক্রাচার্য্যের শিল্প-শাস্ত্রের প্রাচীন বচনের প্রতিধ্বনি করেই বলতে সুরু করেছে :— "প্রত্যক্ষেনাপি বা খলু"—'প্রত্যক্ষের দৃষ্টি নিয়ে রূপের সন্ধান কিছুতেই মিলিবে না'।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে, চরমপন্থার ভেলায় চড়ে রূপ-সাগরে পাড়ী জমিয়ে, কুমিরের পেটে গিয়ে পীট ঠেক্‌ল, য়ুরোপের অতি আধুনিক রূপ-শিল্পীদের।

খুব বেশী দূর এগিয়ে গেলেই—চির পরিচিত প্রাচীন ঘরের দুয়ারেই, —সেই পুরাতন জন্মস্থানেই ফিরে আসতে হয়। চক্র রেখার আরম্ভের বিন্দু যেখানে,—সেইখানেই তার শেষ। চক্রের চক্রান্তে পড়ে, সাপকে তাহার পুচ্ছপ্রান্তকেই কামড়াতে হয়। 'Nothing is so out of date, as the moderns'। আধুনিকদের মত সেকেলে আর কেউ আছে কিনা সন্দেহ।

দ্বিতীয় স্তবক

য়ুরোপে আর্টের আধুনিক-বাদী ও ভবিষ্য-বাদী শিল্পীরা শিল্প-সৃষ্টির একটা নূতন আদর্শ প্রচার ও প্রমাণ কল্লেন—সেটি এই, যে প্রকৃতির হুবহু নকল করে কলা-সৃষ্টি করা যায় না। রেখা বর্ণ ও রূপের সুমধুর সমাবেশেই শিল্প-সৃষ্টি হয়। (Art is a harmonious arrangement of forms and colours.)

(৮) In painting we do not now wish to ascertain whether the thing painted is true in relation to nature, but rather if it is true in relation to us. If it can truly convey the sense of its excellence, then it is justified."

নূতন রূপের, নূতন রেখার, নূতন আকৃতির, নূতন বর্ণের, নূতন সমাবেশে, শিল্পী নব নব আদর্শের কলা-সৃষ্টি বা সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করা প্রত্যেক শিল্পীর জন্মগত অধিকার। প্রকৃতির বাহ্যরূপে, রেখা বর্ণের যে বিশিষ্ট সমাবেশ (arrangement) একটা বিশিষ্ট সময়ে, একটা বিশিষ্ট ক্ষণে চোখে পড়ে, তাহারই প্রতিলিপি পটে লিখে, তাহারই হুবহু আকৃতির দাগা বুলিয়ে, শিল্পী রূপ-রসের সৃষ্টি কর্ত্তে পারেন না, এবং তাহার কোনও সার্থকতা নাই। কারণ, প্রকৃতির পটে যাহা ফুটে রয়েছে, তাহার পুনরুক্তি করে লাভ কি? শিল্পী তাহার সৃষ্টি-শক্তি এবং কল্পনার বলে, এমন সব নূতন ধারার রস-মূর্ত্তি সৃষ্টি করবেন,—যাহার সঠিক আদর্শ—প্রকৃতির দর্পণে খুঁজে পাওয়া যায় না। এই স্বাধীনতা, এই স্বাতন্ত্র্যবাদ, এই সৃষ্টি-বাদ, নব্য-পন্থী আধুনিক শিল্পীদের কলাতত্ত্বের বিশিষ্ট দান। স্বাতন্ত্র্যবাদ—মামুলি সেকেলে, প্রাচীন-পন্থী, নকলনবীশী চিত্র-শিল্পীদের প্রকৃতির রূপের দাসত্ব হতে মুক্তি দিয়ে, একটা নূতন সৃষ্টির পথে ইউরোপের শিল্পকে প্রেরিত করেছে। এই মুক্তির পথেই, নব্য-তন্ত্রের "নৈরূপ্যবাদের" (Non-reprsentational Art) জন্ম হল। এই নৈরূপ্য-বাদের নানা স্তর আছে। এই নূতন মুক্তির বাণী সকলেই নির্ভয়ে গ্রহণ করতে পাল্লেন না। চোখে দেখার জগৎ, একেবারে বর্জ্জন করে, মৌলিক রচনার পথে সকলে এগুতে পাল্লেন না। কেউ কেউ প্রকৃতির রূপকে একেবারে বর্জ্জন না করে, তাহাকে রূপান্তরিত করে নিয়ে,—প্রকৃতির ছবির সজীব ও জাগ্রত প্রতিমা লিখতে সুরু করলেন। এই নরম-পন্থী স্রষ্টারা এক নূতন রীতির রচনা-কৌশলের আশ্রয় নিলেন। চোখে দেখার দৃশ্যটিকে হুবহু নকল না করে,—তাহার অন্তর্গত, অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ গুলি,—একটু ইচ্ছামত কম বেশী করে নিয়ে, আলো ও ছায়ার পতনের নূতন কল্পনা করে নিয়ে মূল আদর্শের চিত্র-বস্তুর রূপ, রেখা, ও বর্ণ ইচ্ছামত হ্রস্ব, দীর্ঘ করে নিয়ে, একটা নূতন সমাবেশের (design) নূতন জীবন্ত রূপে, তাঁহারা চাক্ষুষ আদর্শটী রূপান্তরিত করে পটে ফুটিয়ে তুলতে সুরু কল্লেন। এই রীতির চিত্রে প্রতিলিপির সহিত আদর্শের সাদৃশ্য, বা মিল রাখার কোনও আবশ্যকতা নাই। আদর্শের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ কতকটা ডুবিয়ে দিয়ে, কতকটা ফুটিয়ে তুলে,—মুখের রেখা কোথাও ক্ষীণ করে, কোথাও

স্থূল করে নিয়ে, ইচ্ছামত বর্ণ সংযোজনা করে, একটা নূতন সমাবেশ বা designএর সৃষ্টি করাই এই নীতির আদর্শ। দৃষ্ট বস্তুকে কল্পনার ও রেখা-বর্ণের নূতন সমাবেশের শক্তিময় স্বপ্নের নূতন প্রতিলিপিতে পুন-র্গঠিত করাই—এই নক্সাবাদী চিত্র-শিল্পীদের উদ্দেশ্য এই রীতির শ্রেষ্ঠ প্রতিনিধি ছিলেন মাতীশ্ (Matisse)। ইনি তাঁহার নূতন নক্সাবাদের সহিত আর একটী আদর্শের প্রচার করেছেন। এটী হল লিখিতব্য চিত্রের বিষয়-বস্তুর হীনতা। এই সম্প্রদায়ের শিল্পীরা প্রচার কল্লেন যে, শিল্প যে সর্ব্বদাই উচ্চ-চিন্তা বা গুরুগম্ভীর বিষয়-বস্তুর বাহন হবে, শিল্পতত্ত্বে এমন কিছু বাধ্য-বাধকতা নাই। অতি সামান্য, অতি হেয়, অতি হীন, বিষয়-বস্তু অবলম্বন করে, শিল্পী তাঁহার রূপসৃষ্টি কর্ত্তে পারেন। পক্ষান্তরে, এই নগণ্য বস্তু অবলম্বন করে, এই তুচ্ছ বস্তুকে কল্পনার যাদুবলে উচ্চ স্তরে উন্নত করাতেই, শিল্পীর বিশেষত্ব ও কৃতিত্ব। বাঁধা কপির 'মূর্ত্তি' বা আরাম কেদারার 'পশ্চাৎ ভাগের' দৃশ্যও অনেক শিল্পীকে নূতন রূপ-রসের জগতের স্বপ্ন দেখাতে পারে। মানুষের স্বপ্নের রাজ্য, এই ধূলোমাটীর দৈনন্দিন চাক্ষুষ জগতের নানা নগণ্য ও তুচ্ছ বস্তুর মধ্যেই নিহিত রয়েছে। স্বপ্ন দেখবার 'চোখ' চাই, সাহস চাই, কল্পনা চাই। প্রকৃতির রূপকে বর্জ্জন করে নয়, প্রকৃতির আকৃতির রেখা-বর্ণকে আবশ্যকমত "প্রখর" করে নিয়ে, উজ্জ্বল করে নিয়ে, স্থান বিশেষ ও অঙ্গবিশেষের উপর ঝোঁক (emphasis) দিয়ে, মূলরূপের চিত্রকে রূপান্তরিত করে, পরিবর্ত্তিত করে নিয়ে, একটী শক্তিময় তেজোময়, জীবন্ত প্রাণ-বন্ত প্রতিলিপির সৃষ্টি করার নূতন পথ, এই দলের Post-Impressionistরা দেখিয়ে দিলেন। Designএ ("Le Dessein") বা চিত্র-বস্তুর অঙ্গ প্রত্যঙ্গের বিশিষ্ট সমাবেশেই—মাতীশ্ তাঁহার প্রতিভার পরিচয় দিয়েছেন।

সাধারণ গৃহের নানা তুচ্ছ 'ঘোরো' আসবাব পত্রের Still Life চিত্রেই মাতীশ্ তাঁহার অলৌকিক রূপসৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন। ঘটী, বাটী, টেবলক্লথ ও ঘরের দেওয়ালের wall-paper এর নক্সার নানা অদ্ভুত সমাবেশের সজীব প্রাণবন্ত বর্ণে উজ্জ্বল করে, আমাদের চোখের সামনে ধরে তুলেছেন, এই নক্সাবাদী রেখাবর্ণের যাদুকর। তাঁহার অদ্ভুত রচনা কৌশলে অতি পরিচিত জিনিষ, একটা নূতনত্বের মহিমায়,

একটা শক্তিময় কল্পনার মায়াজালে, সম্পূর্ণ নূতন রূপ ধারণ করে। "Art is the demonstration that the ordinary is extra-ordinary"। তুচ্ছকে উচ্চ করে তোলা, সাধারণকে অসাধারণের মুকুট পরিয়ে, উজ্জ্বল করে তোলা, শিল্প-কলার মায়া-কৌশল। মাতীশ্ পরিপাটি নয়নাভিরাম "সৌন্দর্য্যের" সেবক নন। রেখা-বর্ণের প্রখরতায়, শক্তিতে মনকে আঘাত করা, তাড়না করা, তাঁহার রূপ সৃষ্টির উদ্দেশ্য। তাঁহার শিল্প সৃষ্টির লক্ষ্য হল,—বক্তব্যকে,—সত্যবস্তুকে ওজস্বিনী তেজোময়ী ভাষার রেখা-বর্ণে প্রকাশ করা। (Art is the emphatic statement of facts)।

মাতীশ্ দৃশ্যবাদী কিন্তু প্রকৃতি-বাদী (naturalistic) চিত্র শিল্পী নন। দৃশ্য জগতের চাক্ষুষ রূপের নিগড়ে ইনি শৃঙ্খলাবদ্ধ নন, রূপকে রূপান্তরিত করবার অধিকার ইনি দাবী করে নিয়েছেন। মাতীশের প্রদর্শিত পথে একাধিক চিত্র শিল্পী চলেছেন, তাঁদের মধ্যে Maurice Sterne, Paul Nash, Duncan Grant, Max Beckmann, Augustus Johnএর নাম উল্লেখযোগ্য। Max Beckmann মাতীশের ও বিশেষতঃ তাঁহার নিজের চিত্ররীতিকে বেশ একটা সুন্দর নাম দিয়েছেন—"Verism" সত্য-বাদ। এই "সত্য"বাদ চাক্ষুষ প্রতিলিপির হুবহু "সত্য"বাদ নহে, চাক্ষুষ "বাহ্যিক" চিত্রের অন্তরের মধ্যে যে "সত্য" সৌন্দর্য্য, যে ছবিত্ব, লুক্কায়িত আছে—সেই "সত্যের" সন্ধান ও শক্তিমান প্রকাশকে মাতীশের প্রদর্শিত রীতির "সত্য"বাদ বলা যেতে পারে। মাতীশ্ প্রকৃতির বাহ্য রূপের সহিত যোগ ও সম্পর্ক নষ্ট করেন নাই। সুতরাং তাঁহার চিত্রকে Abstract Art বা নিছক সম্পর্ক হীন নক্সাবাদ বলা যায় না। নব্য-তন্ত্রের য়ুরোপীয় চিত্র-শিল্পীদের মধ্যে কেউ কেউ দৃষ্টি-বিজ্ঞানের (Optics) পথে নূতন রীতির চিত্র-পদ্ধতি আবিষ্কারের চেষ্টা করেছেন। এই পদ্ধতির শিল্পীরা, Impressionist চক্রের মধ্যে একটা নূতন সম্প্রদায়ে বিভক্ত হয়ে, Neo-Impressionist বা নব্য-তন্ত্রের "প্রতিচ্ছায়াবাদী" এই নামে অভিহিত হয়েছিলেন। বিজ্ঞানের পথে গবেষণা করে, এঁরা বর্ণ-তত্ত্বের ও বর্ণ সমাবেশের যে নূতন তত্ত্ব প্রচার ও প্রয়োগ কর্ত্তে সুরু কল্লেন তাহার বক্তব্য এই—যে,—চিত্রপটে—বর্ণের 'জলুস' ও সমারোহের সৃষ্টি কর্ত্তে হলে, চিত্র ফলকে (palette) বর্ণ

সংমিশ্রণ কল্লে বর্ণের চূড়ান্ত ঔজ্জ্বল্য বা প্রখরতার ফল পাওয়া যায় না। কোনও বিশিষ্ট সুরের (tone) বর্ণের উৎকট ঝঙ্কারের ব্যঞ্জনা প্রকাশ কর্ত্তে হলে, সেই বর্ণকে বিশ্লেষণ (division) করে, তাহার অন্তর্গত একাধিক মূলগত (fundamental) বিভিন্ন বর্ণকে ফলকে মিশ্রিত না করে চিত্র-পটেই পাশাপাশি নিবেশিত কর্ত্তে হবে, এবং এই স্বাধীন বর্ণদ্বন্দ্ব একটু দূরে গিয়ে দর্শকের চোখের দর্পণে মিশ্রিত হয়ে, এক হয়ে, শিল্পীর উদ্দিষ্ট বিশিষ্ট toneএর বর্ণে জীবন্তরূপে গতিশীল, উৎকট ঝঙ্কারের প্রখর সমারোহে ফুটে ওঠে। এই সমাবেশ এই বর্ণদ্বন্দ্বের জীবন্ত 'ঐক্য'সাধন প্যালেটে মিশ্রিত বর্ণের যান্ত্রিক প্রাণহীন "ঐক্য"সাধনা নহে,—দৃষ্টি বিজ্ঞানের জীবন্ত প্রাণবন্ত গতিময় আবেগময় "বিবাহ-বন্ধন" (Optical marriage)। এই পদ্ধতির বর্ণ সমাবেশে যে প্রখরতা, যে উগ্রতা, ও বর্ণের যে জলুস্ ও সমারোহের সৃষ্টি হয়, অন্য চিত্র পন্থায় ঠিক এই ফলটি পাওয়া যায় না। যাহা হউক, এই পরকলার বৈজ্ঞানিক (Optic) পন্থা অবলম্বন করে, এই সম্প্রদায়ের Impressionist শিল্পীরা—নানা "বাদী" ও "বিবাদী" বর্ণের (Complementary and supplementary colours) রেখা, যেমন নীলের পাশে লালের দাঁড়ী, হরিতের পাশে লালের দাঁড়ী টেনে, এক নূতন পদ্ধতির তুলি-বাজীর (brush stroke) সৃষ্টি কল্লেন। এই পথের প্রথম প্রদর্শক ক্লোদ্ মনের (Claude Monet) ১৮৭৫ খৃঃ অব্দে, চিত্রিত "মাদাম মনে ও শিশুর" চিত্রে, এই রীতির প্রথম পরিচয় পাওয়া যায়। তার পরে এলেন ফান্ গো (Van Gogh)। ইনিও বিশিষ্ট ও বিভিন্ন বর্ণের নানা রেখার সমাবেশে—নূতন রীতির প্রখর বর্ণে উজ্জ্বল করে তুল্লেন, এঁর চিত্রমালা। বর্ণকে বিশ্লেষণ করে, "ভিন্ন" (division) করে, এক নূতন শ্রেণীর বর্ণের ঐক্যতান সৃষ্টি কল্লেন। বর্ণকে 'ভিন্ন' করে,—তাহার মৌলিক অংশগুলি পৃথক করে নেবার পন্থাকে, কেউ কেউ নাম দিয়েছিলেন Divisionists বা "ভিন্ন-বাদী"র পন্থা। এই পন্থাকে দস্তুরমত বৈজ্ঞানিক তত্ত্বে প্রতিষ্ঠিত করে তুলে-ছিলেন, পল্ সিগনাক্ (Paul Signac)। ইনি রীতিমত Optic বিজ্ঞান অধ্যয়ন ও অনুশীলন করে, এই বর্ণ-ভেদ ও বর্ণ-যোজনার নিয়ম কানুন তখনকার প্রচলিত বৈজ্ঞানিকদের অভিমত অনুসারে চিত্রে প্রয়োগ করতে আরম্ভ কল্লেন। সিগনাক্ চিত্র-শিল্পে বাদী বিবাদী বর্ণের যে

"যুগপৎ রীতির" (simultaniety) প্রবর্ত্তন কল্লেন, তাহা তাঁহাদের সমসাময়িক বর্ণ বৈজ্ঞানিক শ্রেভ্রুলের রচিত একখানি বৈজ্ঞানিক নিবন্ধের অন্ধ অনুকরণ ("De la loi du Contraste Simultane des couleurs")। এই বৈজ্ঞানিক নিয়ম অনুকরণ করে, তিনি কোন্ বর্ণের পাশে কোন্ বর্ণের সমাবেশ কল্লে, একটা বিশিষ্ট 'ওজনের' বর্ণের চূড়ান্ত প্রখরতার স্বাদ পাওয়া যাবে, তাহার রীতিমত একটা কড়া নিয়ম বাঁধা ব্যাকরণের সৃষ্টি কল্লেন। তাঁহার বিশ্বাস ছিল এই যে, নিয়ম পালন কল্লে, যে কোন বর্ণের শ্রেষ্ঠ "জ্যোতি" চিত্রপটে ফুটিয়ে তোলা যেতে পারে। এই জন্য কেউ এই পন্থার নাম দিয়েছিলেন Chromo-Luminarism, বা "বর্ণের জ্যোতিঃবাদ"। এই জ্যোতিঃ-বাদের প্রয়োগ হত, বিশিষ্ট নিয়মে বাঁধা বাদী বিবাদী বর্ণের সরল-রেখার "দাঁড়ীর" সার টেনে। কেউ কেউ দেখলেন যে, দাঁড়ীর সারে অনেক সময় উদ্দিষ্ট রূপের সঠিক আকৃতির (Form) পরিধি কিছু বিকৃত হয়। কান্‌গো তাঁহার তুলির দাঁড়ী অনেক সংক্ষেপ করে এনেছিলেন। এবং অনেক স্থলে বাঁকা রেখার আশ্রয় নিতেন। সিগনাক্ প্রয়োগ কর্ত্তেন ছোট ছোট মোটা রকমের "টিপ্পনা"। তারপরে এলেন সিউরা (Seurat)। ইনি রেখা ত্যাগ করে ছোট ছোট বিন্দুর আশ্রয় নিলেন। এঁর পন্থার অনুসারে এঁদের সম্প্রদায়ের নাম হল Pointillists, Pointists, বা "বিন্দুবাদী", কিন্তু তাঁহারা নিজে এই নাম নিতে প্রতিবাদ করেছেন। (৯) এই নূতন পন্থার বর্ণবাদীরা যে মৌলিকতার দাবী করেন, তাহার কোন ভিত্তি নাই; কারণ দেখা যায় যে Turner, Constable (টার্‌নার্, কনেষ্টবল্) Dela Croix (দেলা ক্রোয়া) Jongkind (জংকিন্দ)

---

(৯) They repudiate vehemently the appellation of Pointillists, and the name that Emile Bernard gave them —Pointists—has remained beneath their notice. They point out that one may be a pointillist without being a Divisionist, for, Pointillism is the using of colour in spots so as to avoid its flat application, while "division" is the application of separated spots of pure pigment for the purpose bringing about an optical admixture." W. H. Wright.

এবং ফাস্তাঁ লাতুর্ (Fontin Latour) প্রভৃতি পূর্ব্বগামী বহু চিত্রকর —এই "ভিন্নবাদী" বর্ণ-সমাবেশের প্রয়োগ করেছেন। এই নব্য-পন্থী সিউরা ও সেগনাক্ চিত্রতত্ত্বে বৈজ্ঞানিক বুদ্ধির আমদানী করে, বর্ণ সমাবেশে কড়া নিয়মের প্রবর্ত্তন করে—শিল্পের স্বাধীনতা বিজ্ঞানের শৃঙ্খলে পরাধীন করেছেন। শিল্পের এই Dictatorগণ শিল্পের আসল স্বাধীনতা থর্ব্ব করেছেন ; সাধারণ শিল্পীর বর্ণ-সমাবেশের স্বাধীন কল্পনা বিজ্ঞানের কাছিতে কারা-রুদ্ধ করেছেন (১০)।

বিন্দু-বাদীদের মুখ্য উদ্দেশ্য,—বর্ণের প্রখর, জলন্ত ও দীপ্তিময় প্রকাশ। কিন্তু এই আদর্শ "বিন্দুবাদী"দের বহু পূর্ব্বে সূচিত হয়েছে। বর্ণ-চিত্রে ফ্রান্সের নবীন শিল্পীরা যেটাকে তাঁদের নব্যতন্ত্রের বিপ্লববাদ বলে ঘোষণা কল্লেন—তাহা আসলে যথেষ্ট সেকেলে ও পুরাতন। "Revolution is one of our fondest stereotypes in disguise." মূঢ় মামুলীপনার ছাপা-ছক্ অনেক সময় নূতনের মুখোস পরে, বিদ্রোহের অবগুণ্ঠন পরে, আমাদের প্রবঞ্চনা করে। "Old idiots are crazier than young ones" (Vauvenargues), নয়া আহাম্মুকের চেয়ে আমাদের সেকেলে আহাম্মুকরা ঢের বেশী পাগল, ঢের বেশী স্বাধীন, ঢের বেশী 'দড়ী-ছেড়া', 'শিকলী-কাটা' মুক্ত পুরুষ। রবীন্দ্রনাথের শ্বেত-শ্মশ্রুর অন্তরালে যে যুবক, যে নবীন, যে সবুজ-চিত্ত, নব্যতার জীবন, চাঞ্চল্য, ও স্ফূর্ত্তি নিয়ে অমর হয়ে, জাগ্রত হয়েছিল, আমাদের নয়া বাঙ্গলার 'ইচঁড়ে পাকা' নবীন ঝুনোদের মৃত-কল্প শক্তিহীন বীর্য্যহীন জীবনে সেই যুবক-চিত্ত, সেই যৌবনের 'বোধি-সত্ত্ব' অনেক দিন সুপ্তি ও সমাধি লাভ করেছে।

---

(১০) "Turner, Constable, Delacroix, Jongkind, Fontin-Latour, Cezanne and the Impressionists were all interested in breaking nature up into parts in order to arrive at a dynamic representation of the whole. The process with them was commendable, but the Chromo-luminarists carried it to such an extreme that they saw nature only in order to break it into spots". W. H. Wright.

তৃতীয় স্তবক

পিকাসো, ফান্-গো, মাতীশ্ প্রভৃতি শিল্পীদের নূতন বিপ্লববাদের প্রতিবাদ কর্ত্তে এলেন, আর একদল নূতনতর বিপ্লব-বাদী। তাঁরা আর্টের ভবিষ্যৎ-পথ নূতন পথে নির্দ্দেশ করে, নাম নিলেন "ভবিষ্য-বাদী" (Futurists)। এঁরা Impressionists, Post-Impressionist ও Neo-Impressionist শিল্পীদের পটে স্থির, অচঞ্চল, গতিহীন চিত্রাদির প্রতিবাদ করে, এক আধুনিক যুগের দৈনন্দিন জীবনের উৎকট প্রবাহ, ব্যস্ততা ও বেগ অনুকরণ করে, চিত্র-শিল্পে "গতিবাদের" (dynamics) বার্ত্তা প্রচার কল্লেন। ভবিষ্যবাদীরা, তাঁদের আদর্শ ও বক্তব্য পটে লিখে, 'হাতে কলমে' বিশেষ প্রকাশ কর্ত্তে পারেন নাই। তাঁদের বক্তব্য কথায় লেখা বিজ্ঞপ্তি বা ঘোষণা পত্রে (manifesto) ছেপে প্রকাশ করেছিলেন। এই ভবিষ্যবাদের জন্মস্থান হল ইতালী। এঁদের সম্প্রদায়ে বিশেষ কোনও প্রতিভাশালী শিল্পী ছিলেন না। তাঁদের দলের মুরুব্বি ছিলেন কয়েকটা সাহিত্যিক, ও লেখক। এই বিজ্ঞ সাহিত্যিকরা যে ছয়টী "সূত্র" লিখে দিলেন, সেগুলি আধুনিকবাদী নানা দেশের নব্য-শিল্পীদের বিশেষ কাজে লেগে ছিল। এবং নব্য-শিল্পীরা, তাঁদের সমালোচকদের বিরুদ্ধে আত্মরক্ষা কর্ত্তে এই ছয়টী "অস্ত্র" আকাশে আস্ফালন করে, মাথা বাঁচিয়ে এসেছেন। প্রথমেই প্রাচীন পন্থীদের সঙ্গে নিজেদের ভেদের পরিধি রেখা কেটে, প্রথম সূত্র রচনা কল্লেন।ঃ—

১। আমরা (শিল্পে) যে সত্যের সন্ধানে যাত্রা করেছি—তাহার অনুসন্ধানে, এ পর্য্যন্ত (প্রাচীন-পন্থী শিল্পীরা) বর্ণ ও আকৃতি বলতে যাহা বুঝিয়াছেন—আমাদের আদর্শ তাহার সম্পূর্ণ বিপরীত।

২। আমরা পটে যে শক্তির প্রতিলিপি বা 'ছবি' ফুটিয়ে তুলতে চাই, তাহা বিশ্বব্যাপী শক্তি-প্রবাহের কোনও বিশিষ্ট মূহুর্ত্তের স্থির মূর্ত্তির ছবি নহে, আমরা ফুটাতে চাই—সেই মহাশক্তির গতিশীল রূপের সার্থক চৈতন্য-রূপ যাহা প্রকৃতির রূপের জগতে অন্তর্নিহিত আছে।

৩। বাস্তবিক জগতে প্রত্যেক সামগ্রীই চঞ্চল ও ধাবমান,—প্রত্যেক বস্তুর রূপ ক্ষিপ্রগতিতে পরিবর্ত্তন হচ্ছে। কোনও বস্তু বিশেষের কোনও ভগ্নাংশ আমাদের চোখের সামনে, নিশ্চলরূপে স্থির

থাকে না—তাহার রূপের নানা আবির্ভাব ও তিরোভাব প্রতি মুহূর্তে চলেছে। কোনও বস্তু বিশেষের ক্ষণিক সুস্থির মূর্ত্তি আমাদের চোখের পরকলায় (retina) প্রতিফলিত ছবি নিরীক্ষণ করিলে আমরা দেখিতে পাই, যে গতিশীল ধাবমান বস্তু মাত্রেই অসংখ্য মূর্ত্তিতে আপনাকে পুনরুক্তি করিতেছে (multiply), আপনাকে পরিবর্ত্তিত করিতেছে এবং আকাশে শব্দের স্পন্দনের মত এক মূর্ত্তির রূপ পদে পদে প্রতি মুহূর্তে নূতন রূপের মালা গেঁথে চলেছে। ধাবমান অশ্বের মাত্র চারটি পদ নহে, কুড়িটী পদ এবং তাহাদের গতির আকার ত্রৈকোণিক। ভিয়েকোমা বল্ল নামক একজন ইতালীর চিত্র শিল্পী ভবিষ্যবাদের এই মূল স্থত্রটী—এই গতিতত্ত্বের, দ্বিতত্ত্ববাদ,—পুনরুক্তির পদ্ধতি (repetition) তাহার বিখ্যাত ধাবমান কুকুরের ("Moving Dog in Leash") চিত্রে প্রয়োগ করে স্থত্রটি প্রমাণ করেছেন। গতির চিত্র ফুটাতে, কেবল সামনের দুটী পা না দেখিয়ে এক একটি পায়ের—একাধিক রূপ একসঙ্গে গেঁথে চলমান অঙ্গের গতির ভাবটী চাক্ষুষ করে তুলেছেন। Composite Photographর যৌগপত্য অবলম্বন করে, পর পর প্রতিমুহূর্ত্তের পদক্ষেপের ছবিগুলির নানা অবস্থার রূপ,—মালার মত গেঁথে দিয়েছেন। সচল পদটীর কোন বিশেষ মুহূর্ত্তের সুস্থির চিত্র লিখেই ক্ষান্ত না হয়ে, প্রতিপদের পদক্ষেপের প্রতিচ্ছায়া, ঘড়ির দোলদণ্ডের মত, গতির নানা অবস্থার চিত্র একসঙ্গে 'যুগপৎ' লিখে দিয়েছেন। রুশোলো নামক আর একজন ইতালীয় শিল্পী—তাঁহার 'Dynamism of Auto' চিত্রে এই গতিবাদের অদ্ভুত চিত্রপদ্ধতির দৃষ্টান্ত লিখেছেন। পর পর পাঁচটি ত্রিকোণ ভুজের চিত্র লিখে এবং তাহার মধ্যেই একটী "বাষ্পশকটের" আভাষ চিত্র দিয়ে তিনি ধাবমান হাওয়াগাড়ীর গতির ব্যঞ্জনা ফুটীয়ে তুলেছেন।

অবশ্য এই রূপ, বা শব্দের 'যৌগপত্য' বা 'দ্বিত্ববাদ', আধুনিক শিল্পীদের মৌলিক আবিষ্কার নহে। সব দেশের ভাষা ও সাহিত্যের ইতিহাসে, গতির চাক্ষুষ প্রকাশের উদ্দেশ্যে, কিম্বা ভাবের গভীরতার সঙ্কেতরূপে,—এই শব্দদ্বৈত্বের প্রয়োগ দেখা যায়। বাঙ্গলা ভাষায় ইহার যথেষ্ট উদাহরণ আছে—যথা 'দুম্ দুম্ করে হাঁটা,' 'টপ্ টপ্ করে পড়া', 'দপ্ দপ্ করে জ্বলা',—'মিশ-মিশে কালো', 'টুক্ টুকে লাল' ইত্যাদি।

৪। চিত্রের জগতে নিছক্‌ সত্য বলে কোন বস্তুর অস্তিত্ব নাই। গতকালের শিল্পীদের কাছে যে কথা সত্য ছিল, আজকের শিল্পীদের কাছে তাহা মিথ্যা। যেমন আমরা এই কথা ঘোষণা করতে চাই যে মানুষের প্রতিমূর্ত্তি (Portrait) লিখতে মূল আদর্শের মানুষটীর আসল ছবির সহিত কোনও সাদৃশ্যের আবশ্যকতা নাই। দৃশ্য-চিত্রকর, তাঁহার দৃশ্যপটে যে 'দৃশ্য' লিখবেন, তাহা তাঁহার কল্পনার 'মানস-সরোবরেই নিমজ্জিত বা নিহিত আছে।

৫। মানুষের দেহের প্রতিলিপি লিখতে হলে তাহার 'দেহের' চিত্র লিখিবার আবশ্যক নাই—তাহার পারিপার্শ্বিক পরিবেশের সূচনা ও সঙ্কেত দিলেই যথেষ্ট হইবে। শিল্পের জগতে আকাশের (Space) অস্তিত্ব নাই। আমাদের চিত্রপটে X'rayর আলোকে দৃশ্যমান চিত্রের অনুরূপ চিত্র ফুটিয়ে তুলতে পারি। ঘন-মানের অ-সচ্ছতার (opacity) আমাদের শিল্প-জগতে অস্তিত্ব নাই।

৬। ছবির গঠন রীতি এতদিন কেবল মূঢ়ের মত মামূলীকতার পথে চলিয়াছে। চিত্র-শিল্পীরা এতকাল আমাদের সম্মুখেস্থিত মানুষ ও বস্তুবিশেষের প্রতিমূর্ত্তি লিখে দেখিয়েছেন। আমরা দর্শকদের নিয়ে এসে বসিয়ে দিতে চাই ছবির মাঝখানে। এতদিন ছবির দিকে 'তাকান' হয়েছে,—ভবিষ্যবাদী চিত্র-শিল্পীদের উদ্দেশ্য,—ছবির, রূপজগতের অন্তঃস্থল ভেদ করে দেখা। আমাদের উদ্দেশ্য, আমাদের লিখিত চিত্র দৃশ্য-জগতের নূতন রীতির ছবি দেখাবে, নূতন পদ্ধতির চেতনার (Sensation) সৃষ্টি কর্ব্বে, নূতন ভাবের জন্ম দেবে। এই রূপ জগতের 'অন্তঃস্থল ভেদ করার' একটু বিশেষ অর্থ আছে। যে কোনও বস্তুর রূপের মধ্যে তাহার চলৎ-শক্তির সম্ভাব্যতা আত্মগোপন করিয়া আছে এবং সময়ে সময়ে এই সঙ্কেত অন্তর্নিহিত এবং উহ্য হইয়া থাকে। শিল্পীর কর্ত্তব্য এই অন্তর্নিহিত চলৎ-শক্তির প্রকাশকে বক্তব্য করে তোলা। "প্রত্যেক বস্তুর রূপ রেখার মধ্যে এমন একটী ইঙ্গিত আছে—যাহার দ্বারা বোঝান যায়—কি আকারে সে আত্মপ্রকাশ করিতে পারে যদি তাহার আভ্যন্তরিক চলৎ-শক্তিকে জাগ্রত করা যায়। এবং তাহার অন্তরের ধারার পথে চলতে দেওয়া হয় (১১)। তাহার ভিতরের বেগ শক্তির,

(১১) Every object reveals by its lines how it would

তাহাকে একটা বিশেষ দিকে, বিশেষ প্রকাশের মূর্ত্তিতে প্রেরণ করিবার একটা ঝোঁক আছে। "এইজন্য আমাদের ঘোষণাপত্রে আমরা পত্রে প্রকাশ করেছি যে পটে আমরা (বস্তুবিশেষের) এই চলৎ-শক্তির চেতনা-বোধকেই ফুটিয়ে তুলবো। অর্থাৎ প্রত্যেক বস্তুর অন্তর্নিহিত ছন্দঃরূপ যেদিকে, যে মুখে তাহার ভিতরের শক্তি ছুটে চলতে চায়—তাহার অন্তরের চলার পথ ও প্রবৃত্তি. এক কথায় তাহার আন্তরিক চলৎশক্তি, আমরা ফুটিয়ে তুলতে চাই" (১২)।

আমাদের নূতন বৈজ্ঞানিক যুগের, ব্যস্তজীবনের নানা উপকরণের মধ্যে ভবিষ্যবাদীদের চিত্রতত্ত্বের প্রয়োগের যথেষ্ট সুযোগ ও সুবিধা আছে। বর্ত্তমান সহুরে জীবনের লোহার কড়ি বরগার নূতন গঠনবিধির নূতন স্থাপত্য-রীতির মধ্যে, আধুনিক যন্ত্র-জগতে স্বভাবের শক্তি ও তেজকে বিজ্ঞানের নিগড়ে বন্ধনের দাম্ভিকতার মধ্যে,—নূতন অর্থ-নৈতিক জীবনের অবশ্যম্ভাবী কোলাহল ও ছুটাছুটির মধ্যে, ভবিষ্যবাদীদের আরাধ্য Dynamic Sensationর দেবতা বা দানব তাহার আসন পেতে বসেছে। আধুনিক ব্যস্তবাগীশ জীবনের মারামারি, কাটাকাটি, ছুটোছুটি কোলাহলের মধ্যে পরস্পর-দ্বন্দ্বী শক্তির যে ছন্দঃরূপ প্রতি মূহূর্ত্তে ফুটে উঠছে—তাহাকেই শিল্পের রেখাবর্ণে ফুটিয়ে তোলাই ভবিষ্যবাদীদের অন্তরের ইচ্ছা ও আকাঙ্ক্ষা (১৩)। ভবিষ্যবাদীদের জন্মস্থান ইতালীতে, এক জিনো সেভেরিনি ব্যতীত, আর কোনও প্রতিভাশালী শিল্পী ভবিষ্যবাদের আদর্শকে শিল্প-সৃষ্টিতে "হাতে কলমে" সার্থক করিতে পারেন নাই। য়ুরোপের অন্যান্য দেশে ও আমেরিকায় (Joseph Stella) কয়েকজন শিল্পী এঁদের বক্তব্য বাণী শিল্পকলায় সফল করে দেখিয়েছেন।

---

resolve itself were it to follow the tendencies of its forces.

(১২) "We have declared in our manifesto that what must be rendered is the *dynamic sensation*, that is to say, the particular rhythm of each object, its inclination, its movement, or to put it more exactly, its interior force,"—Futurist Manifesto.

(১৩) "That it is necessary to brush aside all subjects already used in order to adequately express our turbulent life of steel, of pride, of feverish activity."—Futurist Manifesto.

জার্ম্মাণীতে ভবিষ্যবাদীর বেগ-তত্ত্ব (dynamism), Kinetism নাম নিয়ে এক শিল্পচক্র গড়ে উঠেছিল। য়ুরোপের শিল্পের আধুনিক মতবাদের এই বৈজ্ঞানিক অভিব্যক্তির আর একটা দিক আছে। একদল যেমন Optics (দৃষ্টি-বিজ্ঞান) ও Dynamicsর (গতি-বিজ্ঞান) তত্ত্ব নিয়ে শিল্প-সাধনায় প্রয়োগ করতে স্থুরু কল্লেন, আর একদল, পিছন ফিরে প্রাচীন ও আদিম যুগের শিশুমনোভাবের মধ্যে শিল্পের নূতন উদ্ভাবনী শক্তির বীজ অনুসন্ধান কর্ত্তে সুরু কল্লেন। তাঁরা দেখালেন যে রিনেসাঁসের যুগের পর থেকে শিল্পের রাজ্যে কারিগরী ও লিপিকুশলতার যে যান্ত্রিক উন্নতি হয়েছিল, তাহার চাপে শিল্পীরা তাঁহাদের সহজ সরলতা ও ও সৌন্দর্য্যের প্রখর চেতনাবোধ (sensibility) হারিয়েছেন। রিনেসাঁসের যুগের অগ্রগামী primitive শিল্পীদের পটে, এবং বর্ব্বর জাতির শিল্পে যে শিশুভাব, তেজস্বী, সরল সৌন্দর্য্য-বুদ্ধি ও রূপোল্লাসের শক্তির প্রমাণ লিপিবদ্ধ রহিয়াছে, সেই সৌন্দর্য্য আস্বাদনের সহজ শক্তি ও মানসিক শিশুভাবে আবার ফিরিয়া যাইতে না পারিলে, আধুনিক যুগের শিল্পী যথার্থ রূপসৃষ্টির অধিকারী হইতে পারে না। জ্ঞান বিজ্ঞানের পাকা ও 'ঝুনো' বুদ্ধির চাপে, বিংশতি শতাব্দীর মানুষ রূপ উপভোগ করিবার আনন্দশক্তি হারাইয়াছে। জ্ঞান-বিজ্ঞান, পণ্ডিতি, কারিগরী ও তুলিবাদীর "কৌশলে"র শৃঙ্খল থেকে মানুষের মন মুক্তি না পেলে, মানুষ রূপের খাঁটী রসবোধ শক্তি আর ফিরিয়ে পেতে পারে না। মানুষের ঈশ্বর-দত্ত সহজ সরল রূপের রসবোধের শক্তি, পাঁচ হাজার বৎসরের সভ্যতা ও কৃষ্টির চাপে পঞ্চত্ব পেয়েছে। মানুষের মনের আদিম যুগের শিশুভাবে আবার ফিরে যেতে হবে—বর্ত্তমানের সভ্যতার 'বোঝা' ঝেড়ে ফেলে দিতে হবে। বর্ব্বর জাতির মধ্যে, এখনও এই শিশুভাব ও রূপ-আস্বাদনের প্রখর শক্তি জীবন্ত আছে। তাহাদের হাতে গড়া শিল্পসৃষ্টি আলোচনা ও অনুশীলন করে শিল্পতত্ত্বের ও রূপ-তত্ত্বের গোড়ার কথা আবার খুঁজে বার কর্ত্তে হবে। Primitive Art (আদিম যুগের শিল্প) ও Savage Art (বর্ব্বর জাতির শিল্পের) সহিত ঘনিষ্ঠ পরিচয় স্থাপন করে, আদিম মানুষের মনের শিশুভাব ও চেতনাশক্তি (primitive sensibility) আবার লাভ করতে হবে। গোগাঁ ছিলেন "প্রাচীনতার" দিকে, এই বর্ব্বরতার দিকে ফিরে যাবার প্রধান 'অগ্র'-দূত। তিনি য়ুরোপের

সভ্যতা প্রত্যাখান করে, প্যারিসের সভ্য-সমাজ বর্জ্জন করে, আশ্রয় নিলেন দক্ষিণ সাগরের তাহিতি দ্বীপে। তাহিতির বর্ব্বর জাতির সমাজে নিজেকে সম্পূর্ণরূপে আত্মসমর্পণ করে, তাহাদের বেশভূষা, তাহাদের সঙ্গীত ও নৃত্যের মধ্যে আপনার য়ুরোপীয় সত্বাকে হারিয়ে ফেলিলেন,—বর্ব্বর জাতির শিশুমনের ঐশ্বর্য্য লাভের প্রত্যাশায়। বর্ব্বর জাতির উৎকট আনন্দ ও প্রখর রূপবুদ্ধি নিয়ে, তিনি সরলতার নূতন চক্ষু দিয়ে প্রকৃতির আরাধনা কর্ত্তে সুরু কল্লেন। গোগ্যাঁ আদিম-সভ্যতার সরল শিশু-মন ও প্রখর রূপ-দৃষ্টি ফিরে পেয়েছিলেন কিনা তাহা ঠিক বলা যায় না। তবে একথা নিশ্চিত যে Neo-Impressionistsদের গতিবাদ, বিন্দুবাদ ইত্যাদি নানা বৈজ্ঞানিক শৃঙ্খল থেকে, গোগ্যাঁ চিত্রশিল্পকে মুক্তি দিয়েছিলেন। একদিকে যেমন বর্ব্বর ও আদিম জাতির সরল মূর্ত্তিবাদ ইনি মেনে নিলেন, অন্যদিকে প্রাচীন ইতালীর আদিম যুগের ও গথিক যুগের খৃষ্টীয় ভক্ত-শিল্পীদের লেখা চিত্রপট ও ভাস্কর্য্যে—সহজ সরল সৌন্দর্য্যের আদর্শ অনুসরণ করে, গোগ্যাঁ তাঁহার নূতন প্রথার আধুনিক শিল্পের পত্তন কল্লেন। ব্রিটেনিতে ফিরে, একটী ছোট শিল্প-চক্র প্রতিষ্ঠিত কল্লেন,যাহার নাম হল Cloisonnists. (১৪)। পূর্ব্বদেশের শিল্পের ও আদিম যুগের য়ুরোপীয় শিল্পের, বিজ্ঞান-বর্জ্জিত পন্থা অনুসরণ করে,—গোগ্যাঁ ও তাঁহার শিষ্যগণ কতকটা প্রাচীনতার পথে পিছু হেঁটে ছিলেন।

এই শিল্পী-চক্রের আর একটী নাম ছিল "Fauvist" বা বর্ব্বরবাদী। এই প্রাচীন-পন্থীদের আদর পেয়ে, য়ুরোপের শিল্পসমাজে ক্রমশঃ চীন, জাপান, ভারত প্রভৃতি সমস্ত পূর্ব্বদেশের শিল্প, নিগ্রোদের শিল্প ও Oceaniaর বর্ব্বর জাতিদের শিল্প সমাদর লাভ কর্ত্তে আরম্ভ করে। গোগ্যাঁ বিজ্ঞানের পাকা বুদ্ধি বর্জ্জন করে শিল্প-কলায়—অলঙ্কারের প্রভাব পুনরায় সুপ্রতিষ্ঠিত করেন। গোগ্যাঁ ও তাঁহার দুই একজন শিষ্যের চিত্রপটে, অলঙ্কার-সৃষ্টির চেষ্টা অনেকটা সফল হয়েছিল। কিন্তু তাঁহার শিষ্যদের মধ্যে ঐ যে আদিমযুগের শিশুভাবের সাধনা, বিশেষ ফলপ্রদ হয় নাই। কারণ সরলতা, শিশুভাব, আদিম-মানুষের অকৃত্রিমতা,

(১৪) "He chose rather to emulate the early and indigenous schools of plastic expression. In this his painting was retrogressive." W. H. Wright.

চেষ্টা-প্রচেষ্টার দ্বারা পাওয়া যায় না। সরলতা যখন একটা ভান বা ভঙ্গীতে পর্য্যবসিত হয়, তখন তাহা ন্যাকামির কৃত্রিমতায় আপনাকে লজ্জিত করে (১৫)।

ভারতবর্ষের প্রাচীন "লোক-শিল্পে" (Folk-Art) এবং Oceaniaর দ্বীপপুঞ্জের বর্ব্বর জাতির শিল্পে এখনও এই সরল, অকৃত্রিম, আত্মহারা শিশু-চিত্রের অনাবিল অশিক্ষিত রসবোধ ও রূপোল্লাসের পরিচয় আমরা পাই। কিন্তু বর্ত্তমানকালের সুশিক্ষিত, সুসভ্য, জ্ঞান-বৃদ্ধ, বিজ্ঞানের মানসপুত্রের পক্ষে এই বর্ব্বরযুগের চৈতন্যময় ভাবময় শিশুচিত্তকে পুনরায় ফিরে পাওয়া অসম্ভব। আধুনিক শিল্পীদের মধ্যে যদি কেউ সেই সরল চিত্ত, সহজ দৃষ্টি পেয়ে থাকেন—তাহার নাম হাঁরি রুশো (Henri Rousseau) (১৬)। ইনি অশিক্ষিত পটু শিল্পী। ইনি কোনও শিল্পীর নিকট চিত্রবিজ্ঞান শিক্ষা করেন নাই। ইনি স্বয়ংসিদ্ধ। ইনি কোনও গুরুর শিষ্য নন। ইনি প্রকৃতির রূপ, গাছপালার ছবি, আদিম মানুষের সরল উল্লাস নিয়ে, শিশুচিত্তের অপরিমিত বিস্ময়-দৃষ্টি নিয়ে,—দেখেছেন,—এবং অলঙ্কারের ভাষায়, ভূষণ-বিদ্যার অপরূপ রূপ-রেখায়, উপকথার অলৌকিক শব্দ-সম্ভারে সজ্জিত করে,—চিত্র লিখেছেন। তাঁহার 'সাপুড়ে'র ("Snake charmer" 1907) চিত্রে, যে অদ্ভুত অলঙ্কার-রীতির পরিচয় আছে, গাছের পাতার নক্সা জুড়ে প্রকৃতির রূপের যে অপরূপ 'মালা' গাঁথা আছে, লতা পাতার ফাঁকে ফাঁকে কীট পতঙ্গাদি ক্ষুদ্র জীবের উপর যে শ্রদ্ধা ও প্রেমের পরিচয় আছে,—য়ুরোপের নব্য-পন্থার চিত্র-মালায় তাহা একান্ত দুর্ল্লভ। "গথিক" চিত্র-কলায় ও ইতালীর আদিম যুগের (primitive) শিল্পে, গাছ-পালার চিত্রের যে খুটিনাটীর,—প্রত্যেক পাতার রূপ লিখিবার সরল প্রবৃত্তি ও সশ্রদ্ধ ভক্তির যে লক্ষণ দেখা যায়, তাহারই অনুরূপ সরল বিশ্বাসের প্রকৃতিপূজা, রুশোর বৃক্ষ-চিত্রে আত্মপ্রকাশ করেছে। রুশোকে আধুনিক শিল্পীদের

(১৫) "Simpl city the moment it becomes an attitude ceases to exist. The 'Simple' do not act simply. They make all the effort of which they are capable."

(১৬) আমাদের দেশের প্রথিত-যশা মহিলা-শিল্পী শ্রীমতী সুনয়নী দেবীর চিত্রপটে আমরা আদিম যুগের সহজ সরল-দৃষ্টির পরিচয় পাই।

কোনও বিশেষ চক্রের (group) সাধক বা নায়ক বলে ধরা যেতে পারে না। কারণ অন্য কোনও আধুনিক শিল্পীর পক্ষে এই অশিক্ষিত সরলতা, এই আদিম-যুগ-সুলভ শিশুচিত্ত লাভ করা সম্ভব হয় নাই। বেশীর ভাগ "আধুনিকতার" বাতিক-গ্রস্ত নব্য-শিল্পীরা নিজেকে প্রাচীন চিত্র-বিজ্ঞানের টুলো পণ্ডিতীর নাগপাশ থেকে মুক্ত কর্ব্বার প্রচণ্ড চেষ্টায়, নানা নূতন পরীক্ষার পথে, আপন আপন শক্তি নিয়োজিত করেছেন। রুশো কোনওদিন চিত্র-বিজ্ঞানের আইন-কানুনে কখনও বাঁধা পড়েন নাই—সুতরাং, তাঁহাকে কোনও "মুক্তি"র পথে, কোনও প্রচণ্ড চেষ্টা বা নূতন পরীক্ষার শক্তি নষ্ট কর্ত্তে হয় নাই। রুশোর কোনও নাম লেখান শিষ্য ছিল না। তথাপি, তাঁহার চিত্র-মালা পরোক্ষভাবে আধুনিক রীতির চিত্র-শিল্পকে প্রভাবিত করেছে। আধুনিকতার ইতিহাসে, তাঁহার শিল্পের শ্রেষ্ঠ সার্থকতা এই যে, আধুনিকবাদী চিত্র-শিল্পকে প্রকৃতির রূপের বিরোধী 'বিমুখী ভাবের' বিদ্বেষ-বুদ্ধি থেকে,—নৈরূপ্যবাদের চরম পন্থার পথ হতে. আধুনিক চিত্র-সাধনাকে প্রকৃতির পথে ফিরিয়ে এনেছে। এই প্রত্যাবর্ত্তন,—এই "ফিরে চলার" বিশেষ আবশ্যক হয়েছিল। কারণ একজন প্রতিভাশালী রুশ শিল্পী বাসিলি কান্দিনিস্কী মিউনিকে এসে ১৯১১ সালে এক নূতন চক্রের নৈরূপ্যবাদ—(Abstract Art) প্রচার কর্ত্তে আরম্ভ কল্লেন। তাঁহার চিত্র সৃষ্টির আদর্শের প্রধান প্রলোভন ছিল সঙ্গীত সাধনার অনুরূপ আপাতরমণীয় আধ্যাত্মবাদ। তিনি প্রচার কল্লেন, যে সঙ্গীতের সৃষ্টি-তত্ত্বে—প্রকৃতির পরিচিত শব্দ-রূপের অনুকরণ, নকল, বা প্রতিলিপি প্রস্তুতের কোনও প্রথা নাই। মাটির জগতের কোনও "রূপ" বা "আকৃতির" সম্পর্ক না রেখে, শিকলী-কাটা পাখীর মত, সঙ্গীত আধ্যাত্মিকতার উচ্চ আকাশে সহজেই উড়তে পারে। চিত্র-শিল্প—প্রকৃতির রূপের অনুকরণের শৃঙ্খল পরে, চিরকালই মাটীতে শিকড় গেড়ে, আপনাকে স্থবির করে, অচল করে, পঙ্গু করে রেখেছে। প্রকৃতির রূপের সাদৃশ্যবাদের শিকড়ের দড়ি একেবারে কেটে না দিলে, মৈনাক পর্ব্বত উড়তে পার্ব্বে না। ইন্দ্রিয় জগতের রক্ত-মাংসের মায়াজালে আবদ্ধ জীব, অতীন্দ্রিয় জগতের অলৌকিক রূপের আস্বাদন থেকে বঞ্চিত হয়ে রয়েছে। শিল্পের রূপকে পরিচিত ইন্দ্রিয় জগতের রূপের বন্ধন থেকে

মুক্ত করে, অতীন্দ্রিয় জগতের আধ্যাত্মিক কল্পনার সৃষ্টি সাধনায় নিযুক্ত কর্ত্তে হবে। এবং শিল্পীর গভীরতম আত্মার মথিত আন্দোলন হইতে, এই নূতন রীতির শিল্পসৃষ্টির মূলে প্রেরণা আসিবে। এই "আত্মার আন্দোলন" (Vibration of soul) কান্দিনিস্কীর সৃষ্টি-তত্ত্বের আসল কথা (১৭)। এক একটী চিত্র বর্ণ ও রেখায় লিখিত মানুষের আন্দোলিত আত্মার জীবন্ত প্রতীক, প্রকৃতির রূপের প্রতিলিপি নহে, শিল্পীর আত্মার প্রতিচ্ছায়া মাত্র।

Post-Impressionist চক্রের শিল্পীরা চলেছিলেন বিজ্ঞানের পথে, কান্দিনিস্কী চলিলেন আধ্যাত্মিকতার পথে। ১৯১০ সালে প্রকাশিত 'The Art of spiritual Harmony' নামক নিবন্ধে তিনি তাঁহার নূতন বাণী লিপিবদ্ধ করে প্রচার করিলেন। এবং ১৯১১ সালে ফ্রান্‌জ্‌মার্ক প্রভৃতি ২।৪ জন জর্ম্মন সহকর্ম্মীদের একত্র করে, এক নূতন শিল্প-চক্রের পত্তন কল্লেন—যাহার নাম হল—"Blauer Reiter" Group। কলিকাতায় ভারতীয় প্রাচ্য পরিষদের সম্পাদকরূপে, কান্দিনিস্কী ও তাঁহার চক্রের শিল্পীদের চিত্রের সাক্ষাৎ রসাস্বাদন করিবার সৌভাগ্য আমার ঘটেছিল। মিউনিকে নিমন্ত্রণ পাঠিয়ে, এঁদের চিত্রের প্রায় একশত নমুনার একটী সংগ্রহ আনিয়ে ১৯১৯ সালে, আমরা কলিকাতায় একটী প্রদর্শনী খুলেছিলাম। এই প্রদর্শনী দেখিতে খুব বেশী জনতার সমাগম হয় নাই। যুবক বাঙ্গালা সেদিন, বিদেশী বস্ত্রের অনল-আহুতির অগ্নিকাণ্ডে উন্মত্ত। জর্ম্মণীর নূতন-পন্থী চিত্র-সাধকরা কোন পথে আত্মার "স্বরাজ্য" অনুসন্ধান করিতেছিলেন—যুবক বাঙ্গালা তাহার পরিচয় লইবার কোনও কৌতুক, কোনও উৎসাহ, দেখাইতে পারে নাই। এই প্রদর্শনীর প্রায় মাস-ব্যাপী নিভৃত জীবনের এক এক সন্ধ্যায়, কেবল দুটী মাত্র পূজারীর সমাগম হত—শ্রীযুক্ত গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং এই প্রবন্ধ লেখক। সুভো ঠাকুর বোধ হয় তাঁহার "ভবিষ্য" পূজার শুভ মুহূর্ত্ত, তখনও, পাঁজীর পাতায় অন্বেষণ করিতেছিলেন। প্রশান্ত রায়, বোধ হয়, তখন প্রশান্তচিত্তে পাঠশালার

---

(১৭) "Not only colour and form, but the third combining element, composition must be decided only by a corresponding vibration in the human soul".—Kandinsky.

পাঠে ধ্যান-মগ্ন। যাহা হউক, কান্দিনিস্কীর চক্রের চিত্র-প্রদর্শনী যুবক বাঙ্গালার অনাদর ও উপেক্ষার পুরস্কার মাথায় করে মিউনিকে ফিরে গেল।

পিকাশো ও চতুষ্কোণবাদীরা উত্তরোত্তর প্রকৃতির রূপকে বিশ্লেষণ ও চূর্ণ ও বিচূর্ণ করে, বিকৃত করে, একটা নিছক্ নৈরূপ্যবাদের দিকে অগ্রসর হইতেছিল (১৮)। Cubistদের বিকৃতবাদের বিরূপ-চিত্রে কিছু কিছু সাদৃশ্যের ভগ্নাংশ অবশিষ্ট ছিল। কান্দিনিস্কী পাকা নিছক্ Abstract আর্টের প্রকৃতিদ্বেষী নৈরূপ্যবাদে উপস্থিত হলেন। পিকাশো যাহার গোড়া পত্তন করেছিলেন, ইনি সেই রীতিকে চরম পরিণতি দিয়ে সার্থক করিলেন। এই জন্য কেউ কেউ কান্দিনিস্কীকে আধুনিক চিত্র-শিল্পের "পরিপক্কবাদী" বা "পরিণামবাদী" (Decadent) বলে থাকেন। এখানে Decadent শব্দে 'অপকর্ষ' বা 'অবনতি'র সূচনা নাই—'পরিপক্কতা' বা 'অপরিণতির' অর্থে ব্যবহৃত হইয়াছে। সঙ্গীত-বিজ্ঞানের রাগ-সৃষ্টির পথ অনুসরণ করে, ইনি সুমিষ্ট রেখা-বর্ণের সুমধুর ছন্দ গেঁথে, চমৎকার Abstract রূপের চিত্র সৃষ্টি করেছেন। এঁদের চিত্রে যে মধুর নয়নাভিরাম আকর্ষণী শক্তি আছে—Cubistদের প্রকৃতির ভগ্ন-রূপের বিরূপ সমাবেশে তাহার একান্ত অভাব। উপরন্তু এই সুমধুর রমণীয় মায়াবাদের উপর, এঁরা আধ্যাত্মিকতার প্রলেপ দিয়ে,—পিকাশোর পরুষ নৈরূপ্যবাদ নূতন মহিমায় উজ্জ্বল করে তুলেছিলেন। এই যে নিছক্ রেখাবর্ণের সুমিষ্ট সমাবেশ,—এই যে নৈরূপ্যবাদের স্বাধীন রূপ-সৃষ্টি, এই রীতি কোনও শিল্পীর খেয়ালের সৃষ্টি নহে—ইহা শিল্পীর বিশেষ সাধন-মুহূর্ত্তের (mood) আত্মার প্রকাশ। এক একটী বর্ণ বা বর্ণের সমাবেশ—শিল্পীর মনের আধ্যাত্মিক প্রতীক ও প্রকাশ। ভিতরের তাগিদে এই রূপ-সৃষ্টি হয়,—বাহিরের চেষ্টার ফল এরা নয়। "চিত্র-বিদ্যা একটী বিশিষ্ট কলা-সৃষ্টি এবং কলা-সৃষ্টি অনির্দ্দিষ্ট, ক্ষণিক, খাপ-ছাড়া চেষ্টার ফল নহে। এই বিদ্যা একটী শক্তি-বিদ্যা, এই বিদ্যার সাধনা মানুষের আত্মাকে উন্নত ও পরিশুদ্ধ করিবার শক্তি-সাধনা, আধ্যাত্মিক ত্রিকোণ

---

(১৮) "The Compositional form tended progressively towards distortion, suppression and finally elimination of the representative element."

ভুজের গঠন পন্থা। সেই বস্তুই সত্যিকারের সুন্দর বস্তু, যাহা অন্তরের প্রেরণায় গড়ে ওঠে, যে প্রেরণা আত্মার প্রেরণা (১৯)।"

কান্দিনিস্কীর এই আধ্যাত্মবাদ, শিল্পকে আত্মার সাধন-যন্ত্র বলে সার্থক করিবার এই চেষ্টা,—ভারতের শিল্প-সাধনার অবিকল অনুরূপ। প্রাচীন ভারতের 'প্রতিমা'-কারগণ, শিল্পকে আত্মার পরমাত্মা লাভের সাধন-রূপেই সৃষ্টি করেছিলেন। কান্দিনিস্কীর আদর্শ চিত্র মনের বিশিষ্ট অবস্থার মানস-পুত্র (product of mood), ভারতের ঋষিগণের ধ্যান দ্বারা "প্রতিমা" আবিষ্কারের ক্ষীণ অনুকরণ। ভারতের সাধকরা ধ্যানের দৃষ্টিতে যে প্রতিমার 'ছবি' (image) দেখতে পেতেন, শিল্পী তাহাকে রেখা-মূর্ত্তির রূপে ফুটীয়ে তুলতেন। বাহ্য জগতের রূপের সঙ্গে তাহার বিশেষ কোনও সাদৃশ্য নাই। প্রাচীন ভারতের এই অধ্যাত্ম-দৃষ্টির মানসিক সৃষ্টির শিল্প-কলা যাঁরা বুঝেছেন, কান্দিনিস্কীর আধ্যাত্মিক কল্পনার রূপ-সৃষ্টির অর্থ কি, তাঁরাই বুঝতে পারবেন।

নব-বিধানের অনেক শিল্প-সাধনা প্রাচীন রীতির সাধনা থেকে প্রেরণা পেয়েছে। পুরাতন পদ্ধতির নানা শিল্প-কলা নূতনের মধ্যে নবজীবন লাভ করেছে।

"The old is in the New Contained—
The new is by the Old Explained."

পুরাতন নূতনের মধ্যেই নিহিত রয়েছে, নূতনের অন্তরের কথা প্রাচীন ভাষ্যের মুখেই সার্থক হয়ে উঠে।

চতুর্থ স্তবক

কান্দিনিস্কীর মধুর নৈরূপ্যবাদের প্রতিবাদ করে, আর একটী নূতন শিল্পবাদের জন্ম হল। ইহার নাম Vorticism ("আবর্ত্তবাদ")

---

(১৯) "Painting is an art, and art is not a vague production transiotry and isolated but a power, which must be directed to the improvement and refinement of the human soul—to, in fact, the raising of the spiritual traingle... *That is beautiful which is produced* by the inner need, which springs from the soul."—Kandinsky.

ইহার জন্ম তারিখ মার্চ্চ ১৯১৪ সাল, মহাযুদ্ধের কিছু পূর্ব্বেই। ইহার জন্মস্থান লণ্ডন। এই মতের প্রধান পুরোহিত উওহ্যাম্ লিউস্ এবং তাঁহার সহকারী একজন লণ্ডন প্রবাসী যুবক, ফরাসী ভাস্কর গোদিয়ের ব্রেজেস্কা। ইনি ৫ই জুন ১৯১৫ সালে, যুদ্ধে আহত হয়ে, প্রাণ ত্যাগ করেন। ইনি ফ্লানডার্সে যুদ্ধের সৈনিকরূপে, নালায় (trench) বসে, দুটী প্রবন্ধ লিখে পাঠান। এই দুটী প্রবন্ধ Vorticistদের মুখ-পত্র Blast নামক পত্রিকায় প্রকাশিত হয়। এই দুইটী প্রবন্ধ এবং লিউইসের লেখা হতে, "আবর্ত্তবাদের" আদর্শ ও উদ্দেশ্য সম্বন্ধে কিছু কিছু বোঝা যায়। একদিকে যেমন এই নূতন সম্প্রদায়ের আধুনিক-বাদীরা Cubismর "স্থির-বাদ" বা চতুষ্কোণবাদের প্রতিবাদ কল্লেন, অন্যদিকে Futurismsর গতিবাদকে এঁরা এড়িয়ে চল্লেন। Vorticist-বাদী নেভিনসন্ মধ্যে মধ্যে Futurismর গতিবাদে ফিরে এসেছেন। এইরূপে, Vorticistদের লিখিত ঘোষণা ও চিত্রাদির মধ্যে সব সময় সঙ্গতি পাওয়া যায় না। কান্দিনিস্কীর সাদৃশ্যহীন নৈরূপ্যবাদের গঠন-হীন (lack of construction) দৃষ্টি-স্থান থেকে হঠে এসে, Vorticism সাদৃশ্যবাদের দিকে কিছু নিকটে এসেছিল। গোদিয়ের ব্রেজেস্কার সমালোচনাতে তাহার কিছু প্রমাণ পাওয়া যায় (২০)। Blast পত্রিকায় লিউইস Vorticismর বক্তব্য কি তাহা লিখিত ভাষায় প্রকাশ কর্ত্তে চেষ্টা করেছেন।

"প্রত্যেক চিত্র বা শিল্প-কল্পনা অল্প একটু সাদৃশ্যবাদের আশ্রয় নিতে বাধ্য। কিন্তু প্রকৃতির রূপের সঠিক অনুকরণ না করার স্বপক্ষে প্রথম যুক্তি এই যে,—প্রকৃতির রূপ দেখে মানুষের মনে যে ভাবের উদয় হয়, যে আন্দোলনের সৃষ্টি হয়, সেই ভাবটী, সেই

---

(২০) "I have been told that Kandinsky is a very great painter, that his lack of construction is a magnificent quality, that he has hit some thing new. I agree with these colours set free, so to speak—have an effect of mirth. This is a very slight emotion nevertheless. My temperament does not allow of formless vague assertions, "all that is not like me is evil ;" so is Kandinsky"—Gaudier—Brzeska.

উল্লাসটী প্রকৃতির রূপের হুবহু নকলের পথে কিছুতেই প্রকাশ করা যায় না—প্রকৃতির রূপের সহিত "সাযুজ্য" বা "স্বারূপ্য" লাভ করেই তাহা প্রকাশ করা যায়, অন্য পন্থায় তাহা সম্ভব নয়।" এই কথাটার মধ্যে আমাদের বৈষ্ণব মতের তন্ময়তা, তদ্ভাব, ও স্বারূপ্য লাভের ইঙ্গীত আছে। শ্রীমতী রাধা কৃষ্ণকে ভাবতে ভাবতে তদ্ভাবচিত্ত হয়ে নিজেকেই "কৃষ্ণ" মনে করেছিলেন, অর্থাৎ আপনাকে হারিয়ে প্রেমিকের সহিত একাত্ম-বোধে উপস্থিত হয়েছিলেন। Vorticistদের "একাত্মবোধ" কিছু ভিন্ন প্রকারের। তাঁরা প্রকৃতির রূপের "সার-রূপ," অন্তরের ভিত্তিগত রূপের অনুসন্ধান করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন।

তাঁদের ভাষায় কথাটা বোঝা যাক। "কোনও বস্তু বিশেষের অন্তরের ভিত্তিগত রূপটী অনেক সময় সহজ সত্যের নাগালের বাহিরে এবং সময়ে সময়ে তাহার আপাতদৃশ্য রূপের বিরোধী। কোনও বস্তু বিশেষের ভাবনা—রূপটী পর্য্যন্ত, তাহার বাহ্য রূপের, "সার্থক" রূপের প্রতীতি মাত্র নহে,—তাহার বাহ্য-রূপের গুরুত্ব, ওজন, তাহার বৈজ্ঞানিক মাপ কাটীর রূপ নহে, আকাশ আলোকের পরিচ্ছদে আবৃত পরিপ্রেক্ষিত রূপটী নহে। বাহ্য জগতের নানা রূপ যদি কল্পনার বলে, একটা সামঞ্জস্যের সুসম্বদ্ধ শৃঙ্খলতায় পূনর্গঠিত করা যায়, আমাদের মনে হয় যেন আমরা স্বপ্ন দেখছি। শিল্প-সাধনার উদ্দেশ্য হচ্ছে—এই কল্পনার স্বপ্নে, জীবনের রূপ, কি অপরূপ মূর্ত্তি গ্রহণ করে, তাহার প্রকাশ করা। স্থূল অনুকরণ, বা প্রকৃতির রূপ যে ভাবে এলোমেলো প্রবাহে আমাদের চিত্তপটে মুদ্রিত হচ্ছে, তাহারই মজ্জাগত নির্ব্বাচন-হীন 'রূপের' অসংখ্য অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের বোঝা উজাড় করে, চিত্রপটে ভরিয়ে তোলা, চিত্রপটের দপ্তরে লিপিবদ্ধ করা, বাতুলের প্রয়াস মাত্র। এইরূপ প্রয়াসে, প্রকৃতির রূপের অঙ্ক "খাতাজাত" করে, কোনও বস্তুর আসল রূপের "ওজনের" কোনও সঙ্কেত পর্য্যন্ত দেওয়া যায় না। তা ছাড়া, কোনও বস্তু-বিশেষের অভ্যন্তরের আত্মার স্বরূপটী তাহার গুরুত্ব বা পরিমাণের (spiritual weight) কোনও ইঙ্গীতই নকল-নবীসী পদ্ধতিতে নির্দ্দেশ করা অসম্ভব (২১)।" এই বিজ্ঞপ্তির মধ্যে

(২১) "They began with the theory that every painting must be in some slight sense representative. But : "The

Vorticistদের সঠিক বিশিষ্ট উদ্দেশ্যটী যে কি তাহা স্পষ্ট বোঝা যায় না। সম্ভবতঃ এই "spiritual weight" আত্মার অন্তর্নিহিত গুরুত্বের মধ্যে তাহাদের বক্তব্য নিহিত আছে।

প্রত্যেক বস্তুর বাহ্যরূপের আবরণের মধ্যে তাহার ভিত্তিগত (fundamental, elemental, essential) রূপটী নিহিত ও নিবিষ্ট আছে। এই অন্তর্নিহিত ভিত্তিগত রূপের (primary form) অনুসন্ধান ও প্রকাশ করা Vorticistদের উদ্দেশ্য বলে আমার মনে হয়। প্রত্যেক বস্তুর সত্তাবোধ, প্রত্যেক বস্তুর রূপের রসবোধ উজ্জল চৈতন্যময় মানুষের মনের দর্পণে তাহার আদিম মৌলিক রূপ নিয়ে প্রকাশিত হয়। এই বিশিষ্ট রূপটী তাহার রূপ-কলার বিশিষ্ট বস্তু (২২)।" গতি বিজ্ঞানের পর্য্যবেক্ষণে দেখা যায়, যে চক্রাকার গতির "আবর্ত্তনে" একটা কেন্দ্র-স্থলে সমস্ত শক্তি পুঞ্জীভূত হয়,—এই কেন্দ্রে শক্তির সঞ্চয় সর্ব্বাপেক্ষা গভীর ও ঘন রূপে (maximum of energy) সমাবিষ্ট হয়। এই শক্তিময় উজ্জল কেন্দ্র বা ঘূর্ণাবর্ত্তের মধ্যে শক্তি, ভাবনা, রূপ, ও চৈতন্য-বুদ্ধি, আকৃষ্ট ও পুঞ্জীভূত হইয়া উঠে। এই পুঞ্জীভূত শক্তি বা

---

first reason for not imitating nature is that you cannot convey the emotion you receive at contact with nature by imitating her, but only by becoming her......The essence of an object is beyond, and often in contradiction to, its simple truth.........The sense of objects, even, is a seuse of the *significance* of the object, and not its avoirdupois and scientifically ascertainable shapes and perspectives. If the material world were.........organized, as in the imagination, we would live as though we were dreaming. Art's business is to show how, then, life would be......Imitation, and inherently unselective registering of impressions, is an absurdtiy. It will never give you even the feeling of the weight of the object and certainly not the meaning of the object or scene which is its spiritual weight."—Wyndham Lewis.

(২২) "Every concept, every emotion, presents itself in the vivid cousciousness in some primary form. It belongs to the art of this form.'—Gaudier Brzeska.

রূপের সর্ব্বোচ্চ কেন্দ্রের (point of maximum energy) নাম Vortex বা "আবর্ত্ত বিন্দু"। আবর্ত্তবাদীদের বিশ্বাস এই, যে প্রত্যেক বস্তুর একটা নিছক্, অন্তর্নিহিত, ভিত্তিগত প্রকৃতিগত আদিম বা মৌলিক রূপ আছে এবং এই দলের শিল্পীদের উদ্দেশ্য এই রূপের স্বরূপ অনুসন্ধান ও সাধনার "তুরীয়" মুহূর্ত্তেই তাহার রূপের প্রতিলিপি চিত্রে লিপিবদ্ধ করা। তাহাদের রূপ-সাধনার পদ্ধতিতে ভাবুকতার, অতি-রঞ্জনতা বা ভূষণ রচনার কোনও স্থান নাই। এই পদ্ধতিতে একটা বিশিষ্ট রীতির সহজ, দৃঢ় ঋজুতা ও যন্ত্র-সুলভ কর্কশতা, বা নীরস কাঠিন্য এদের চিত্র কল্পনায় ফুটে উঠে (২৩)।

চিত্রকলায় আবর্ত্তবাদীদের শ্রেষ্ঠ নায়ক ছিলেন এডয়ার্ড ওয়াডওয়ার্থ ও নেভিনসন্। 'রটারডামের' দৃশ্য ও 'টেঞ্চের পথে' এঁদের চিত্রকলার বিশিষ্ট নমুনা। ব্রেজেস্কার ভাস্কর্য্যে Vorticistদের উদ্দেশ্য সার্থক রূপে সিদ্ধি লাভ করেছে। এই যুবক-শিল্পীর রচিত এজ্রা পাউণ্ডের প্রস্তর-"প্রতিমূর্ত্তি" ও আসীন পুরুষ মূর্ত্তির বিরাট কল্পনায় মানুষের রূপের অন্তর্নিহিত পুঞ্জীভূত শক্তির অভিনব সুন্দর মূর্ত্তির প্রকাশ উজ্জ্বল হয়ে রয়েছে। ইংলণ্ডের আবর্ত্তবাদীরা যখন যুদ্ধের পূর্ব্বেই Cubism কে নূতন পথে পরিচালিত করিতেছিলেন, ফ্রান্সে তাহার অনুরূপ আন্দোলন দেখা যায় পাঁচজন শিল্পীদের সাধনায় তাহাদের নাম গ্রী, লিপ্‌চিজ্, ব্রাঙ্কুসী, লরেন্স, দেলোনী এবং মার্কুসিস্। এরা প্রথম যুগের Cubism-কে সাদৃশ্যহীন নৈরূপ্যবাদের কবল হতে ক্রমশঃ মুক্তি দিতে আরম্ভ করিলেন। গ্রী Cubismর গোলকধাঁধাঁ একেবারে ছাড়িতে পারেন নাই।

দেলোনী ১৯২৫ সালে ইফল্ টাওয়ারের একটী দৃশ্য অবলম্বন করে একটী সুন্দর decorative চিত্রকল্পনা করে Cubismর আদর্শকে

(২৩) "It is that a Vorticist believes that there is an absolute quality, a spiritual or essential characteristic, in every object, and he strives to express this while his emotion over discovering it is red-hot ; and his means is purged of sentiment, elaboration or ornamentation and tend to a special rigidity and machine-like hardness."

নূতন ও সার্থক সাধনার পথে নিয়ে এসেছেন। কিন্তু এই চক্রের শ্রেষ্ঠ সাধক হলেন ভাস্কর লরেন্স ও ব্রাঙ্কুচী। এঁদের পরিকল্পনা কতকটা আবর্ত্তবাদীদের পথ অনুসরণ করেছে। ব্রাঙ্কুচীর কল্পনা, ও বস্তুর রূপের অন্তর্নিহিত মৌলিক মূর্ত্তির আবিষ্কারের চেষ্টা, সময়ে সময়ে নৈরূপ্যবাদের অর্থহীনতায় পৌছিয়াছে। তাঁহার কল্পিত একটী "পক্ষী"-চিত্র ১৯২৫ সালে তুমুল আন্দোলন সৃষ্টি করেছিল। তিনি একটী বেগে উড্ডীয়মান পক্ষীর 'নেজা-মুড়ো' বাদ দিয়ে তাহার গতির-চিত্রটী প্রকাশ করে, মধ্যভাগ ইষৎ স্থুল একটী সরু লম্বা, ঠিক torpedoর মত দেখতে, গোলক মূর্ত্তির (cylinder) প্রতীক রচনা করিলেন। এই "প্রতীকটী" একটী চতুর্ম্মুখ আসনে (pedestal) বসিয়ে দিয়ে সমস্যাটী আরও গুরুতর করে তুলেছিলেন। কার সাধ্য বলে যে এটী পাখীর চিত্র। আমেরিকার আমদানী শুল্কের (import duty) আইনের মধ্যে একটা ব্যবস্থা আছে, যে কোনও শিল্পীর পরিকল্পিত বস্তুর (work of art) উপর কোনও শুল্কের দাবী চলিবে না, বিনা শুল্কে তাহা আমেরিকাতে রপ্তানী হইতে পারিবে। ব্রাঙ্কুচীর মনগড়া ব্রোঞ্জের 'পাখী"-চিত্র আমেরিকায় রপ্তানী হয়ে নিউইয়র্কের বন্দরে উঠল। সেখানকার Custom officer শুল্কের দাবী কল্লেন,—বল্লেন এটী কোনও "শিল্পীর কল্পনা" নহে। ব্রাঙ্কুচী ব্রোঞ্জের ধাতুমাত্র (raw material) 'শিল্পীর কল্পনা' বলে মিথ্যা টিকিট লাগিয়ে সহরে আমদানী করেছেন। সুতরাং তাঁহাকে ধাতুর উপর আদায়ী শুল্ক দিতে হবে। ব্রাঙ্কুচী শুল্ক দিতে অস্বীকার কল্লেন। বল্লেন তাঁহার শ্রেষ্ঠ শিল্প কল্পনাকে কাষ্টাম অফিসের বর্ব্বর নিরেট-বুদ্ধিরা ধাতুমাত্র (raw material) বলে, তাহার শিল্পপ্রতিভার অপমান (defamation) করেছেন। ব্যাপার আদালতে গড়াল। হাকিমের সামনে সওয়াল জবাবের মধ্যে, Custom অফিসের কর্ত্তা, রাগের মাথায় বলেছিলেন :—

"মিষ্টার ব্রাঙ্কুচী এই বস্তুটীকে "পাখীর মূর্ত্তি চিত্র" বলে দাবী কচ্ছেন। পাখী শিকারে বেরিয়ে কোন পাগল পাখ-মারা এই পাখী দেখে গুলী কর্ত্তে যাবে?" মামলায় ব্রাঙ্কুচীর জয় হ'ল। সঙ্গে সঙ্গে প্রত্যক্ষবাদী, সাদৃশ্যবাদী, সেঁকেলে চিত্র-সমালোচকদের হার স্বীকার কর্ত্তে হল।

এই চক্রের শিল্পীরা নৈরূপ্যবাদকে ত্যাগ করে স্বভাবের রূপের সারাংশ সংক্ষেপে নিষ্কর্ষণ করে (abstract) তাহার ভিত্তিগত elemental রূপের সৌন্দর্য্যের ভিতরকার রসটী প্রত্যক্ষ করে তুলেছেন। ভারতের প্রাচীন ভাস্কর্য্যে এই পদ্ধতির প্রাকৃতিক রূপের সরল, সরস, সংক্ষিপ্তসারের হুবহু নিদর্শন আছে। ব্রেজেস্কা তাঁহার প্রবন্ধে নানা প্রাচীন পদ্ধতির ভাস্কর্য্য বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন, যে এই প্রকৃতির অন্তর্নিহিত রূপের অনুসন্ধানের প্রবৃত্তি, যুগে যুগে সকল প্রতিভাশালী শিল্পীর পদ্ধতিতে ধারাবাহিকরূপে (tradition) বর্ত্তমান আছে। অতি আধুনিক নব্যতন্ত্রের ভাস্কর এই প্রাচীন ধারাকেই অবলম্বন করে নব্যরীতির রূপ সৃষ্টি করিতেছেন।

"Art lives on tradition, of which contemporary culture is nothing but the last development." (Bell)

শিল্প-সাধনা প্রাচীন ধারাবাহিকতার রস পান করে জীবিত থাকে, আধুনিক সাধনা এই পূর্ব্ব-গামী প্রাচীন ধারার শেষ পরিণতি মাত্র, ঐ প্রাচীন সাধন-সমুদ্রের লহরী-মালার শেষ তরঙ্গ মাত্র।

পঞ্চম স্তবক

য়ুরোপের মহাযুদ্ধ আধুনিক শিল্প-সাধনার নানা জীবন্ত প্রকাশ ও শিল্পচেষ্টাকে নির্ম্মম ও নিষ্ঠুর আঘাতে ছিন্ন ভিন্ন করেছিল। Abstractionist, Vorticist চক্রে শ্রেষ্ঠ সাধকদের বিচ্ছিন্ন করে দিয়ে ধ্বংসের দানব এই নূতন প্রচেষ্টার নব নব প্রকাশের গতি ও পরিণতি অকস্মাৎ বাধা দিয়ে স্তব্ধ করেছিল। প্রতিভাশালী নায়কের অভাবে শিল্প-সাধনার নবীনতার পথ, বিপথে গিয়ে আত্মহারা হয়েছিল। এই আত্মহারা পাগলামীর শ্রেষ্ঠ উদাহরণ "দাদাইস্‌মের" জন্ম। ১৯১৯ সালে জুরিচ্‌ সহরে ত্রিস্তান জারা নামক একজন শিল্পী "দাদাইস্‌ম্" জাহীর কল্লেন। 'দাদা' শব্দের আসল অর্থ ছেলেখেলার ঘোড়া (hobby horse) "দাদাইজিমের" শব্দগত অর্থ "স্বেচ্ছাচারী"বাদ। কল্পনার পক্ষীরাজের উপর চড়ে নিছক্ অবাস্তবের রাজ্যে উড়ে যাবেন অর্থাৎ শিল্প শিশু-প্রকৃতির অনুকরণে অস্ফুট অস্পষ্ট দুর্ব্বোধ কল-গুঞ্জনে

আত্মপ্রকাশ করিবেন। হাতে কলমে এই মতবাদ কেবল নিছক্ স্বেচ্ছাচারী শিল্পী নূতনত্বের অনুসন্ধান করিয়াছেন। এই চক্রকে বিশেষ কোনও মতবাদের মর্য্যাদা দেওয়া যায় না, অবসাদে অবসন্ন শিল্পীমনের একটা নিরাশার ভঙ্গী (attitude) মাত্র সাহিত্য ও কবিতার ক্ষেত্রে এই স্বেচ্ছাচারী শিশুবাদ অদ্ভুত ঢংয়ের ন্যাকামি ও ছেলেমানুষীর সৃষ্টি করেছিল। "দাদাইষ্ট" কবিতাকে লক্ষ্য করে একজন সমালোচক বলেছিলেন—"এই শ্রেণীর কবিতা কিছুই বলতে চায় না, কেবল শব্দ কর্ত্তে চায়।" (It never says anything, it merely makes a noise)। সম্ভবতঃ এই আধুনিকবাদীদের এই তাৎকালীন পাগলামীকে কেউ গ্রাহ্য কর্ত্তেন না, যদি কয়েকটা প্রতিষ্ঠাবান শিল্পী এই আন্দোলনে যোগ না দিতেন। ইহাদের নাম পল্ ক্লী জোসেফ ষ্টেলা, এবং জর্জ্জ গ্রোস্। সমালোচকরা নানা ভাবে দাদাইস্‌মের অর্থবোধ করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। একদল বলেছেন শিশুবাদী "দাদাইসম্" (Dadaism) উন্মাদের লক্ষণ। তাহাদের শিল্প-সৃষ্টি আকস্মিকতার ফল ; তাহাদের সময়ে সার্থক চিত্রলেখা পাগলের নিছক্ পাগলামির মধ্যে হঠাৎ বুদ্ধির প্রকাশ (২৪)। কেউ কেউ বলেন এই দায়িত্বহীন ছেলেমানুষী, এই পাগলামীর পিছনে, এই বাহ্য আনন্দের বিকট হাস্যের অন্তরে ধ্বংসের শয়তানের প্রবল প্রাণনাশের প্রবৃত্তি লুক্কায়িত ছিল। এই মতবাদের মধ্যে মানুষের সভ্যতার ও কৃষ্টির সৌধ ধূলিসাৎ করিবার উদ্দাম ইচ্ছা ও প্রবল চেষ্টার প্রবৃত্তি স্পষ্ট দেখা দিয়েছিল। প্রলয়ের অধিদেবতা নটরাজের ধ্বংস-নৃত্যের অট্টহাসি 'দাদাইস্‌ম'এর ব্যঙ্গ-হাস্যে ফুটিয়া উঠিয়াছিল (২৫)।

(২৪) "All Dadaists are crazy : their humour is either nonsensical or diabolical, their art accidental, their bits of accomplishment the chance stumblings of the mad man."

(২৫) "The second and opposite explanation is that behind a mask of irresponsibility and humor, there stands a calculating and un-laughing monster ; that beyond the apparent purposelessness there is a deadly serious intelligence, with the ultimate aim of undermining civilization by destroying its props—art, culture, religion and militarism......Reduce everything to a welter of meaninglessness, preversion and disorder. Scourge the world, destroy the mind, laugh, laugh........."

মহাযুদ্ধে (২৬) ভীষণ হত্যালীলার ফলে যে নৈরাশ্যবাদ, যে নিছক নেতিবাদ (Nihilism) মানুষের মন ও শিল্পসাধনাকে অভিভূত করে, শিল্প-চেষ্টাকে পাগল ও দায়িত্বহীন করে তুলেছিল, সেই দায়িত্বহীন শিশুবাদের (Dadaism) উন্মাদলীলা হইতে রক্ষা কর্ত্তে আর একটী নূতন মতবাদের জন্ম হল—তাহার নাম Purism বা "শুদ্ধিবাদ"। এই নূতন চক্রের শিল্পীরা একদিকে যেমন Impressionismর ছায়াবাদ বর্জ্জন করে, একটা স্পষ্টবাদের আশ্রয় নিলেন, অপর দিকে Cubismর নৈরূপ্যবাদ বর্জ্জন করে, প্রকৃতির রূপের অনুসরণ করে, একটা সংযমের পথে, নিয়মের পথে, এঁরা ফিরে এলেন। এই স্পষ্টবাদী প্রবৃত্তি বিশেষ করে প্রকাশ পেয়েছিল বর্ত্তমান যন্ত্রের যুগের নানা যন্ত্ররূপকে সুকুমার শিল্পকলার (২৭) মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করে, 'রূপকে' এক নূতন নিষ্করুণ কঠিন (rigorous form) সরলতার আকৃতিতে পর্য্যবসিত করেছে। বর্ত্তমান যুগে যন্ত্রকে অস্বীকার করিবার উপায় নাই—যন্ত্রের 'রূপের' উদ্ভাবনের মধ্যে একটা যথাযোগ্যতা, অনাবশ্যক বর্জ্জনের স্পষ্টবাদিত্ব ও সুযোগ্য কৌশল ও সুনিশ্চিত দৃঢ়তা ও অবশ্যম্ভাবিতা আছে—যাহার ফলে 'রূপকে' একটা

---

(২৬) "We affirmed that art must tend always to precision and that the epoch of every sort of Impressionism was done with, even such as remained in Cubism. We laid down the foundations for a Purism that would bring order into the aesthetic imbroglio, and inoculate artists with the new spirit of the age misapprehended by so many of them."—Ozenfant

(২৭) "We attach special importance to the lessons inherent in the precision of machinery and the imminent metamorphoses that must result therefrom......The severity of competition made it imperative to call machinery to our aid. The result of its collaboration was more and more intensely to accentuate the desire for the wellmade, the exact, the swift, the precise......An architecture adapted to such ends becomes inevitable. Trams, railway, motor cars, equipment : all are reduced to a rigorous form. None but the blind could ignore the changed features of this age."

নূতন সামঞ্জস্য ও সার্থকতায় মণ্ডিত করেছে (২৮)। Puristদের 'যন্ত্রবাদ' বাস্তুশিল্পেই বিশেষ সফল ও সার্থক হয়েছিল—চিত্র শিল্পে নহে। চিত্রশিল্পে "শুদ্ধিবাদের" প্রধান বিশেষত্ব ছিল এই যে শিল্পীরা স্বভাবের সাতটী শুদ্ধ বর্ণের (Pure Colour) মধ্যেই তাঁহাদের চিত্র-সাধনা সংযত করেছিলেন। একটি বিশিষ্ট রকম 'লোহিত'বর্ণকে তাঁরা সঙ্গীতের 'ধৈবত' স্বরের প্রতিনিধি বলে ধরে নিয়েছিলেন। এইরূপে এক একটি বর্ণ এক এক একটি 'রসের' প্রকাশের বাহন বলে নিয়ম করে ছক বেঁধে নিয়ে তাঁহারা চিত্র লিখতে সুরু কল্লেন। কিন্তু দর্শকরা, যাঁদের কাছে এই 'ছক্টী' (code) অজ্ঞাত, তাঁদের কাছে—এঁদের ছবির কোনও অর্থই স্পষ্ট হয় নাই (২৮)। 'শুদ্ধিবাদের' (Purism) জন্ম ও আবির্ভাব হয়েছিল ১৯১৮ সালে, এবং তিরোভাব হয়েছিল ১৯২৫ সালে। এঁদের বক্তব্য ও উদ্দেশ্য শিল্প-রূপ নিতে অনেক বৎসর নিয়েছিল। এই চক্রের প্রধান নায়ক অজেন-ফাণ্ট, জেনেরেং এবং লীজার। চিত্রকলায় এঁদের সাধনা বিশেষ কোনও নূতন সৃষ্টি বা নূতন ঐশ্বর্য্য দিতে পারে নাই। বাস্তুশিল্পে কিছু নূতন সৃষ্টির সূত্রপাত করেছিল, যাহার উৎকৃষ্ট পরিণতি Functionalistদের বাস্তু রচনায় (architecture) সার্থক হয়েছে। ভবিষ্যবাদের (Futurism) নানা ফল ও প্রতিক্রিয়ার প্রতিবাদ করে যুদ্ধের কিছু পূর্ব্বেই আর এক নূতন শিল্পবাদের জন্ম হয় তাহার নাম Symbolism প্রতীকবাদ, Synthesism নির্ম্মাণবাদ, বা Eclecticism চয়নবাদ। এঁরা কিছু প্রাচীন ও কিছু নবীন এই দুয়ের মিশ্রণে

---

(২৮) In Pursim the colours were vigorously designed—a certain Form of red, for example, was held to correspond exactly in its use with the 'la' in the diapason in music. Certain colours were considered to be exciting and dynamic—such as the pure colours of the spectrum ; others were constructive and human (natural earth colours, for example), etc. But a picture composed of colours having their special properties was ineffective unless the spectator was already enlightened as to their purposes. It became a mere code which was meaningless except, perhaps to those who possessed the Key."

Encyclopædia Britannica, 14th Edition, Vol 17.

এক নূতন রূপের সৃষ্টি করিতে সুরু কল্লেন। প্রাচীন শিল্পের ভাষাকে আশ্রয় করে, তাঁহারা নূতন জীবনের নূতন ভাব ও রসের প্রতীক ফুটিয়ে তুলবার চেষ্টা কল্লেন তাঁহাদের চিত্রপটে। অর্থাৎ Classical Artর বাঁধা বুলী (Formula) অবলম্বন করে নূতন যুগের বাণী অনুবাদ কল্লেন, তাঁহাদের নূতন রীতির চিত্রমালায়। প্রাচীনের চশমার মধ্য দিয়ে নবীন যুগের রূপ নিরীক্ষণ করাই এঁদের প্রধান আদর্শ ছিল। এবং বর্ত্তমান যুগের আশা আকাঙ্খার নূতন রূপকে প্রাচীন কালের "প্রসিদ্ধ'' সংসিদ্ধ ভাষায় (Classicial form) এক নূতন প্রতীক ফুটিয়ে তোলা তাঁদের চিত্র সাধনার উদ্দেশ্য ছিল। তাঁহাদের চক্রের প্রধান নায়ক দেঁরা, গোগ্যাঁ, দেনিস্, এমিল, বেনার্ড ইত্যাদি। তাহার মধ্যেও দিলোঁ রেদোঁপোকা প্রতীকবাদী (symbolist) প্রাচীন স্পেন-দেশের ওস্তাদ চিত্রকর এলগ্রেকোর রীতি, পদ্ধতি, ও technique অবলম্বন করে অনেক নব্যবাদী শিল্পী প্রকাশ্যভাবে স্বীকার না করে, নবীনতার আস্ফালন করেছেন। প্রতীকবাদী বা চয়নবাদীর (Eclecticists) প্রকাশ্যভাবে কোনও বিশেষ বিশেষ ওস্তাদ শিল্পীর ধ্যান ও ভঙ্গী অনুকরণ করে, তাঁদের আদর্শ চিত্রকরের ভাষায় তাঁদের নূতন যুগের নূতন বাণী প্রচার কর্ত্তে কুণ্ঠিত হন নাই। এই শিল্পবাদ ঠিক Classicismর দিকে 'পিছু হাঁটা' একথা বলা যায় না, কারণ তাঁদের 'ভাষা', 'বুলী', বা 'বাণী' সেকেলে হলেও তাঁদের আদর্শ, বক্তব্য, আশা, আকাঙ্খা বর্ত্তমান যুগের ফল ও প্রতিক্রিয়া। এঁদের চিত্রকলা কতকটা নন্দলাল বসুর 'গীতাঞ্জলী'র চিত্রাবলীর অনুরূপ আদর্শের। হিমালয়ের শিখরে উপবিষ্ট 'শিবের' যোগী-মূর্ত্তির প্রাচীন 'প্রতীক' (Symbol) অবলম্বন করে নন্দলাল (Make me thy Poet, O Night, Veiled Night) রবীন্দ্রনাথের নূতন যুগের, নূতন সাধনার বাণীকে সৌন্দর্য্যের ও রূপের মূর্ত্তিতে মূর্ত্তিমান করে তুলেছেন। গ্রীক্ পুরাণের পক্ষীরাজ 'পেগেসাসে'র প্রাচীন প্রতীক অবলম্বন করে, রেদোঁ নবীন যুগের চঞ্চল, বাধাহীন উর্দ্ধগতি ও প্রগতির সুন্দর রূপটী ফুটিয়ে তুলেছেন। নূতনকে প্রাচীনতার 'বেশে' সজ্জিত মণ্ডিত করে পরিবেশন করাই প্রতীক-বাদীর নূতন শিল্পবাদ (২৯)।

(২৯) "Their aim was to fuse naturalism with the

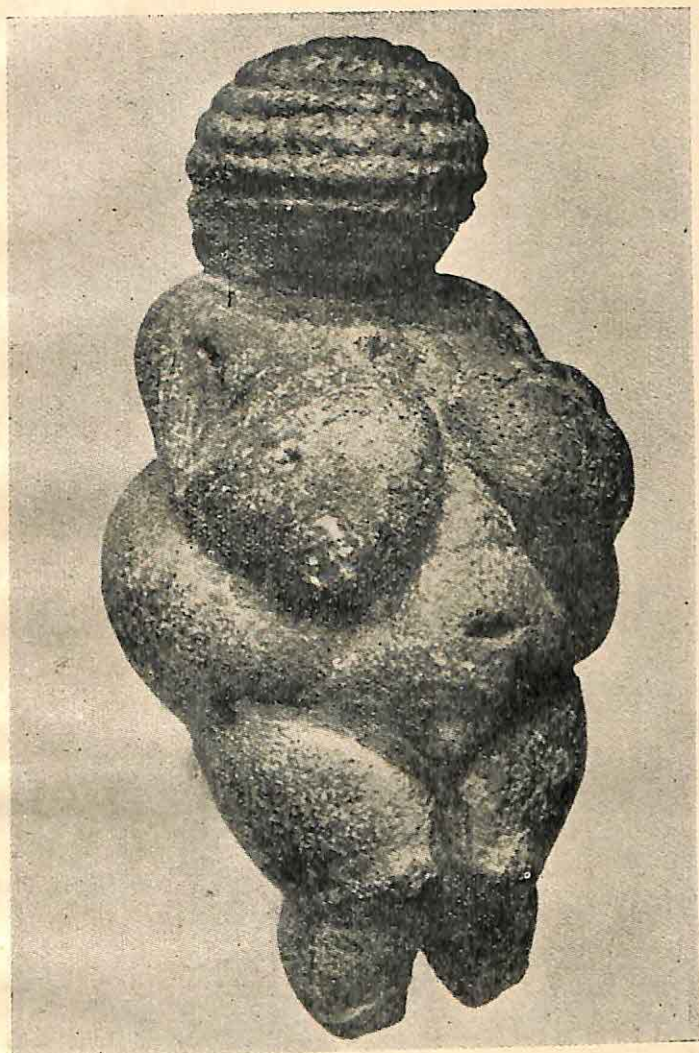
য়ুরোপের প্রতীকবাদীরা প্রাচীন সিদ্ধ-সংস্কৃতির (Classical culture) সহিত বাহ্যভাবে যান্ত্রিকভাবে যুক্ত ছিল—অতীতের কৃষ্টি ও ভাবধারার সঙ্গে তাঁদের অন্তরের যোগ ছিল না। কিন্তু বাঙ্গালা দেশের নবীন শিল্পীরা প্রাচীন ভারতের আধ্যাত্মিক সংস্কৃতি ও ভাবধারার খাঁটী বংশধর ও জীবন্ত ও সাক্ষাৎ উত্তরাধিকারী। ফ্রান্সের Symbolist দলের মত, বাঙ্গলার Symbolistরা প্রাচীন "সিদ্ধ"দের (Classicists) ধার-করা বুলী সংগ্রহ করেই ক্ষান্ত নহে, প্রাচীন সিদ্ধির অন্তরে যে পরমাত্মার পরিচয় আছে—সেই অধ্যাত্মশক্তির সহিত নব্যতন্ত্রের বাঙ্গালী শিল্পীর গভীর ও সাক্ষাৎ পরিচয় আছে। তাহাদের কলাসৃষ্টির মধ্য দিয়া প্রাচীন ভারতের অধ্যাত্ম সাধনার শ্রেষ্ঠ বাণী মুখর হইয়া উঠিয়াছে। যদি আমাদের নূতন শিল্পীদের সত্যবাণী যুবক বঙ্গের বধির কর্ণে না পৌঁছিয়া থাকে—সেই দুর্ঘটনার জন্য আমরা নব্যবঙ্গের বধিরতাকেই অভিশপ্ত করিব—তাহার জন্য ভারতের সভ্যতার জয়-পতাকা নব্যকলার মোহিনীশক্তির স্বর্ণ-তুলিকার অপমান করিব না। বাঙ্গলার নব্য-তন্ত্রের শিল্পীরা প্রাচীন সত্যের সমুদ্রে ডুব দিয়ে উঠে—নূতন জীবনের 'দ্বিজত্ব' লাভ করে দ্বিতীয়বার অমর হয়েছে। ১৮ শতকের ফ্রান্সের বিপ্লববাদীদের মুখে ঐ একই কথা ফুটেছিল: "Resurrection, madame, is the simplest thing in the world. It is no more surprising to be born twice than once." (Voltaire)

সমাধি হইতে পুনরুত্থান করিয়া 'দ্বিজত্ব' লাভ অনায়াস-লভ্য সাধনা। এক জন্মের মধ্যেই দ্বিতীয়বার জন্মলাভ করা এমন কিছু 'অঘটন' ঘটনা নহে (৩০)।

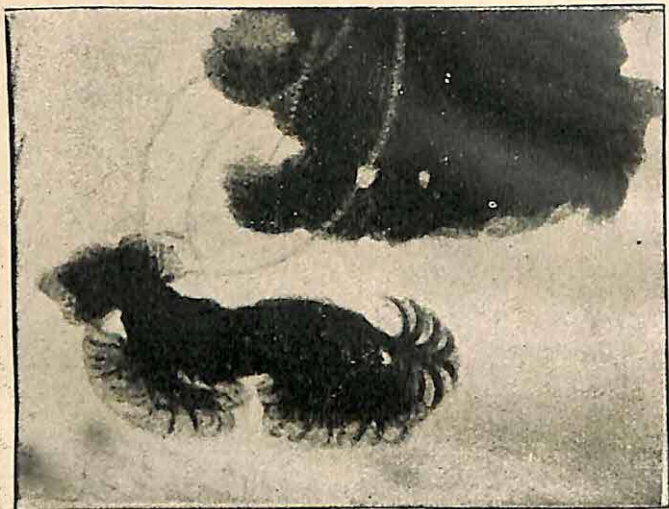
---

idealistic tradition of the museum, that is, to serve up realism in a classical form; to see contemporary life through the eyes of the past. It involved discipline and imitation and was, in effect, realism limited by pastiche."

Encyclopædia Britanica, 14th Fdition Vol 17.

(৩০) প্রবন্ধগুলি 'পূর্ব্বাশা' ও অধুনালুপ্ত 'বিষাণ' পত্রিকায় মুদ্রিত হইয়াছিল।

মাতৃকামূর্তি উইলেন ড্রুফ (গুহা) অষ্ট্রিয়া

আদম জেকব এপস্টিন

জেনেসিস্ (বাইবেল) জেকব এপষ্টিন

দ্রুতগামী কুকুর　　　　জিয়াকোমো বাল্লা

শান্তি　　　　ফ্রাঙ্ক ডবসন্